

UNIVERSITE DU QUEBEC

THESE

PRESENTEE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE ES ARTS (LETTRES)

PAR

JEAN-JACQUES MALBY

B. Sp. LETTRES (LITTERATURE FRANCAISE)

LE FEU DANS LES ROUGON-MACQUART D'EMILE ZOLA

FEVRIER 1975

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

LE FEU DANS LES ROUGONS-MACQUART D'EMILE ZOLA

Cette recherche, sans nier la valeur de la critique sociologique et politique, a voulu aborder l'oeuvre de Zola avec un regard différent. La lecture des Rougon-Macquart ayant révélé une abondance de "notations ignées", leur sens, rôles et symboles retinrent l'attention. L'étude en fut entreprise à travers la notion de "psycho-espace", c'est-à-dire la signification de l'espace romanesque par rapport aux personnages et aux événements.

L'examen des feux naturels, -orage, soleil, étoile, lune-, montra un monde riche, puissant, profond, qui dépassait le simple texte témoin d'une époque. Ces feux, traînant avec eux une atmosphère affective de nature positive et négative, furent sereins, provocants, sentimentaux, sexuels, créateurs, destructeurs, équilibrés, démentiels, et symboliques comme le soleil noir de l'abbé Faujas et de Jacques.

Les feux artificiels, c'est-à-dire les feux contrôlés ou libres, volontairement ou accidentellement allumés par l'homme, furent politiques, sociaux, parfois mythiques comme Moloch l'alambic féminisé, ou objets de fixation comme la cuisinière de La Joie de vivre.

Ainsi, ce travail pense avoir entrouvert la porte de l'univers romanesque qui se cache derrière le réel apparent des Rougon-Macquart, univers symbolique qui dégage son créateur des contraintes du naturalisme.

Jean-Jacques Malby



RESUME

L'exploitation du thème de la souffrance remonte à la plus haute antiquité. Dans Le Prométhée enchaîné, un homme-dieu donne le feu aux hommes pour soulager la souffrance humaine. Chez plusieurs écrivains français modernes, l'homme est toujours aux prises avec le problème de la souffrance et de la condition humaine douloureuse: Malraux propose l'action révolutionnaire et l'art pour réaliser une victoire sur l'absurde, Sartre voit la solution dans une liberté engagée et Camus choisit la solidarité humaine pour lutter contre le destin. C'est aussi une solution à ce problème que tente de nous présenter un romancier québécois, André Langevin, avec ses doutes, ses révoltes, ses échecs et ses reprises.

L'oeuvre romanesque d'André Langevin se situe à un tournant de l'évolution du roman canadien-français. Un courant existentialiste apparaît en effet à l'époque d'après-guerre. Des romanciers comme André Giroux, Au delà des visages (1948); Robert Elie, La fin des songes (1950); et surtout André Langevin, Evadé de la nuit (1951), Poussière sur la ville (1953), Le temps des hommes (1956)

nous décrivent un humanisme nouveau qui remplace audacieusement les problèmes de fidélité à la langue, à la terre et aux traditions, thèmes jusque là privilégiés du roman canadien-français.

L'objet de notre étude consistera à découvrir l'omniprésence de la souffrance dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin ainsi que la démarche personnelle de l'auteur face à cette douloureuse misère humaine.

Notre étude se divisera en quatre parties. Dans un premier chapitre, nous étudierons l'aspiration à l'absolu chez les personnages d'André Langevin.

En second lieu, nous montrerons que ces mêmes héros vivent douloureusement l'expérience de la condition humaine, qu'ils connaissent la souffrance puisqu'ils ne peuvent combler sur cette terre leurs aspirations.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons le comportement des personnages qui s'interrogent inutilement afin de trouver une solution aux problèmes de l'existence. Après avoir pris conscience de l'absurdité de leur vie souffrante, ils se révoltent en vain contre leur condition humaine, contre la société et même contre Dieu ou bien tentent encore une suprême évasion dans les paradis artificiels, la résignation, l'action, l'ivresse de vivre, le suicide, autres moyens illusoire choisis par les héros pour échapper à leur souffrance.

Dans la dernière partie, nous étudierons d'une façon

4

particulière les héros, Pierre Dupas et Antoine, qui choisiront une option différente. Ils accepteront en effet de vivre l'expérience humaine jusqu'au bout, malgré la souffrance. C'est ainsi que nous verrons Pierre Dupas, comme Prométhée enchaîné, comprendre "l'inanité de ses bravades contre les dieux"¹, lever les mains au ciel et Antoine accueillir la femme et la nature primitive comme derniers espoirs du désespéré. Comme eux, André Langevin se réconciliera aussi avec Dieu, avec l'homme et avec la nature.

¹ Prémont, Laurent, Le mythe de Prométhée dans la littérature française contemporaine, p. 230.

REMERCIEMENTS

Nous tenons, ici, à remercier M. Francis Parmentier qui a bien voulu suivre ce travail. Son attention et ses conseils avisés nous ont grandement aidé. Nous tenons aussi à le remercier pour son objectivité qui nous a permis de nous exprimer librement et pour les encouragements qu'il nous a prodigués tout au long de nos recherches et de l'évolution de notre travail.

BIBLIOGRAPHIE

A - Ouvrages généraux

BUTOR, Michel, Répertoire II, Paris, Ed. de Minuit, 1964.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973-1974, 4 vol.

DIEL, Paul, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, Paris, Payot, 1966.

LUKACS, Georges, Le Roman historique, Paris, Payot, 1972.

TUZET, Hélène, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965.

B - Etudes sur le feu

BACHELARD, Gaston, La Flamme d'une chandelle, Paris, P.U.F., 4ième éd., 1970.

BACHELARD, Gaston, La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1968.

BAYARD, Jean-Pierre, La Symbolique du feu, Paris, Payot, 1973.

DELCOURT, Marie, Pyrrhos et Pyrrha, Paris, Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1965.

C - Etudes sur Zola

- BERNARD, Marc, Zola par lui-même, Paris, Seuil, 1966.
- BORIE, Jean, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, Paris, Seuil, 1971.
- DUCHET, Claude, Préface à La Curée, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- EUVRARD, Michel, Zola, Paris, Ed. Universitaires, 1967.
- GUILLEMIN, Henri, Zola, légende et vérité, Paris, Julliard, 1960.
- LUKACS, Georges, Pour le centième anniversaire de Zola, in Balzac et le réalisme français, Paris, Maspéro, 1969, pp. 92-105.
- X,X,X, Les Critiques de notre temps et Zola, Paris, Garnier, 1972.

D - Oeuvres de Zola

- La Fortune des Rougon, Paris, Fasquelle, s.d.
- La Curée, Paris, Fasquelle, s.d.
- Le Ventre de Paris, Paris, Fasquelle, s.d.
- La Conquête de Plassans, Paris, Fasquelle, s.d.
- La Faute de l'abbé Mouret, Paris, Fasquelle, s.d.
- Son Excellence Eugène Rougon, Paris, Fasquelle, s.d.
- L'Assommoir, Paris, Fasquelle, s.d.
- Une Page d'amour, Paris, Fasquelle, s.d.
- Nana, Paris, Fasquelle, s.d.
- Pot-bouille, Paris, Fasquelle, s.d.
- Au Bonheur des dames, Paris, Fasquelle, s.d.

La Joie de vivre, Paris, Fasquelle, s.d.

Germinal, Paris, Fasquelle, s.d.

L'Oeuvre, Paris, Fasquelle, s.d.

La Terre, Paris, Fasquelle, s.d.

Le Rêve, Paris, Fasquelle, s.d.

La Bête humaine, Paris, Fasquelle, s.d.

L'Argent, Paris, Fasquelle, s.d.

La Débâcle, Paris, Fasquelle, s.d.

Le Docteur Pascal, Paris, Fasquelle, s.d.

TABLE DES MATIERES

	Page
REMERCIEMENTS	ii
BIBLIOGRAPHIE	iii
INTRODUCTION	1

PREMIERE PARTIE

LES FEUX NATURELS OU FEUX COSMIQUES

Chapitre I: <u>Les Orages</u>	6
Le signe de la progression dramatique	
La fatalité	
L'orage synthèse	
Chapitre II: <u>Le Soleil</u>	18
Les significations contradictoires	
Soleil social et soleil sexuel	
Le soleil féminin	
Le soleil de Pauline	
Le soleil "pan-élément"	
Le soleil des sentiments et des passions	
Chapitre III: <u>La Lune et les étoiles</u>	52
La lumière du destin	
La lune maternelle	
La lune témoin	
La lune créatrice, initiatrice et	
annonciatrice	
Le symbole de la "bête humaine".	
Les étoiles: mysticisme contre	
matérialisme	

DEUXIEME PARTIE

FEUX ARTIFICIELS OU FEUX HUMAINS

Chapitre I:	<u>Les Incendies</u>	77
	Le feu de la vérité Le mythe du Phénix Le feu de la germination Le bûcher d'Hercule, l'Ekpyrosis, l'incendie politique Le feu dévastateur et triomphateur	
Chapitre II:	<u>Forges et forgerons</u>	100
	Hercule et le feu divinisant Héphaistos	
Chapitre III:	<u>Le Feu captif</u>	109
	Le foyer envahissant Le dieu-chaleur et l'amour caché Le fourneau maternel De trois feux sociologiques La volupté et le symbole du cercle	
Chapitre IV:	<u>L'Eau de feu</u>	122
	Moloch, l'alambic féminisé De Coupeau au père Bijard Le mythe du Phalène	
CONCLUSION	129

INTRODUCTION

Le feu, a priori, nous fait penser à la chaleur bien-faisante ou à la brûlure; il est bien évident que ce ne sont pas là les seules associations que nous puissions établir avec cet élément. Le feu est aussi lumière, fumée, couleur, etc..., et la présence de l'une n'entraîne pas nécessairement celle de l'autre. Ceci offre l'avantage de pouvoir examiner les différents aspects du feu ensemble ou séparément. Le feu, ce n'est pas, non plus, simplement le foyer, la cheminée, le poêle, le bûcher ou l'incendie. Effectivement, nous pouvons le considérer comme un élément cosmique en rapport avec le soleil, la lune, les étoiles et l'orage. Ainsi, le feu ouvre à l'homme un immense champ d'exploration. Cependant, il s'avère très difficile de rendre cette exploration scientifique, car, selon Bachelard, "La flamme nous force à imaginer."¹ Lorsque cette imagination cesse d'être rêverie pour se transformer en réflexion, le feu devient un "objet" que l'on a peine à saisir, un objet qui, - de par sa nature changeante, son mouvement perpétuel -, ne se laisse pas examiner dans l'immobilité quasi

¹G. Bachelard, La Flamme d'une chandelle, Paris, P.U.F., 4ième éd., 1970, p. 1.

nécessaire à l'objectivation scientifique. Cette impossibilité d'établir un examen purement scientifique provient aussi de ce que le feu est un problème "[...] où la séduction première est si définitive qu'elle déforme encore les esprits les plus droits et qu'elle les ramène toujours au bercail poétique où les rêveries remplacent les pensées, où les poèmes cachent les théorèmes".²

Ayant, à maintes reprises, été frappé par l'abondance des "notations ignées" dans les Rougon-Macquart, nous avons constaté, en fouillant la bibliographie des études portant sur l'oeuvre de Zola, qu'en dehors d'un article³ et d'une préface⁴, personne ne s'était vraiment arrêté à l'examen du feu. En faisant une lecture plus analytique des aventures de tante Dide et de ses descendants, nous avons découvert que le feu était plus qu'un élément ornemental dans les descriptions: il existait des liens profonds entre l'univers igné et les personnages. Comme le feu est "[...] un des principes d'explication universelle"⁵, nous avons voulu apporter une contribution, que nous croyons originale, à la lecture de Zola.

²G. Bachelard, La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

³F.W.J. Hemmings, Fire in Zola's fiction: variation on an elemental theme, Y.F.S., 1969, #42.

⁴C. Duchet, préface à La Curée, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

⁵G. Bachelard, La Psychanalyse du feu, p. 20.

En effet, il existe, dans ses romans, un texte caché qui touche directement l'inconscient collectif, texte qui permet au lecteur de n'importe quelle génération de se retrouver entre les lignes. Les découvertes de la psychanalyse nous ont montré que l'on pouvait "mettre à jour" les zones les plus profondes du psychisme. Sur un plan littéraire, l'apport de la psycho-critique et les études bachelardiennes ont prouvé qu'on pouvait rechercher les significations symboliques masquées par l'oeuvre apparente. Retrouver un aspect de ces significations constitue le but de notre travail.

Pour atteindre ce but, nous sommes parti du principe que "Le récit nous donne le monde, mais (qu') il nous donne fatalement un monde faux."⁶ Nous avons alors abordé l'étude du feu à travers la notion de "psycho-espace", c'est-à-dire la signification de l'espace romanesque par rapport aux personnages et aux événements. Au-delà de la réalité et de l'atmosphère suggérées par cet espace romanesque, nous avons tenté de découvrir les sens, les rôles et les symboles du feu.

Afin de clarifier notre travail, nous avons divisé notre étude en deux parties portant, d'une part, sur les feux naturels ou feux cosmiques et, d'autre part, sur les feux artificiels ou feux humains.

Les feux naturels, ce sont l'orage, le soleil, la lune

⁶M. Butor, Répertoire II, Paris, Ed. de Minuit, 1964, p. 88.

et les étoiles. L'aspect dominant de chacun d'eux fut examiné dans les romans où il signalait sa présence. Ainsi, pour l'orage, ce fut la lumière, manifestée par l'éclair, qui constitua l'élément igné. Pour le soleil, dont "Le symbolisme [...] est aussi multivalent que la réalité solaire est riche de contradictions"⁷, la lumière et la chaleur attirèrent notre attention. Nous avons ensuite groupé dans un même chapitre ces astres de la nuit que sont la lune et les étoiles. "Feux froids", leurs lumières dirigèrent notre recherche.

Les feux artificiels sont constitués par les feux contrôlés ou libres, volontairement ou accidentellement allumés par l'homme. Ce sont les incendies, les forges, les poêles, fourneaux; cuisinières, cheminées, etc..., sans oublier l'eau de feu qu'est l'alcool.

Par ailleurs, comme nous nous sommes penché sur un univers romanesque dont tous les romans sont plus ou moins dirigés par les grandes thèses du naturalisme, à savoir les influences du milieu et de l'hérédité sur l'individu, nous n'avons pas retenu systématiquement chaque volume des Rougon-Macquart, afin d'éviter les répétitions.

En outre, le lecteur verra que nous avons parfois utilisé des références mythologiques. Ces mythes ne furent jamais employés dans le but de les étudier pour eux-mêmes, mais seulement comme moyens d'explication.

⁷J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974, Vol. 4, p. 214.

PREMIERE PARTIE

LES FEUX NATURELS OU FEUX COSMIQUES

CHAPITRE PREMIER

LES ORAGES

Dès les premières pages, Claude, héros de L'Oeuvre, est confronté à l'orage.¹ C'est la nuit, et "Comme il tournait sur le quai de Bourbon, dans l'île Saint Louis, un vif éclair illumina la ligne droite et plate des vieux hôtels [...]. La réverbération alluma les vitres des hautes fenêtres sans persiennes [...]"¹

Le décor illuminé par l'éclair revêt un caractère esthétique tout particulier pour notre personnage, puisqu'il s'agit de l'île Saint-Louis. La suite du roman nous en montrera d'ailleurs l'importance capitale, début et fin, chez Claude, de la recherche de l'absolu en peinture. Ainsi, notre premier contact avec le personnage et son contexte psychospatial a pour cadre une atmosphère cauchemardesque, l'orage

¹E. Zola, L'Oeuvre, p. 5*

*Les références aux Rougon-Macquart seront toujours prises dans la Collection Le Livre de Poche, chez Fasquelle.

engendrant souvent la frayeur. En effet, l'île Saint-Louis, brièvement éclairée, semble la proie d'un incendie gigantesque qui allume les vitres. Or, un incendie, en général et en nous référant à la dimension destructrice du feu, détruit ce qu'il touche, ce qu'il consume. Cette impression est-elle, ici, rattachée au personnage ou au décor? Deux points tendent à nous faire pencher pour le rapport avec le personnage: premièrement, l'île Saint-Louis ne sera pas détruite, mais Claude se détruira en se consumant intérieurement au niveau artistique jusqu'à ce que, simple cendre, il prenne conscience qu'il n'a plus rien à donner, plus rien à brûler... Deuxièmement, l'élément igné dominant de l'orage, c'est la lumière et la suite du roman nous montrera que le problème pictural fondamental auquel se heurtera Claude, c'est justement celui de la luminosité, de l'éclairage qu'il veut donner à son "Tableau". Par ailleurs, l'illumination de l'île Saint-Louis dure le temps d'un éclair, c'est-à-dire un laps de temps trop court pour que la mémoire puisse enregistrer nettement le tableau produit; ce n'est qu'une impression perçue par l'oeil. Claude se heurtera à ce mur du temps et de l'impression; il essaiera de retrouver la vision originelle qu'il avait eue de l'île Saint-Louis, tout comme il tentera de fixer sur la toile une attitude fugitive du visage de Christine.

Nous pouvons donc présumer que la signification psychospatiale de l'orage au début de L'Oeuvre est la représentation

de l'univers artistique de Claude, univers déchiré par le doute de l'impression fugitive et par la recherche de la lumière, tout comme l'éclair déchire la nuit et illumine l'île Saint-Louis d'une lumière éphémère.

Peu après, "[...] à la brusque lueur d'un second éclair, il aperçut une grande jeune fille, vêtue de noir, et déjà trempée, qui grelottait de peur".² Il s'agit évidemment de Christine, et Claude la rencontre dans un espace qui suggère l'effroi: la nuit avec son obscurité qui a toujours inquiété l'homme, l'orage avec son fardeau de valeurs négatives et enfin le noir du vêtement qui se fond dans la nuit, le tout brièvement éclairé par la lumière de l'éclair. Ce premier contact porte en lui assez de significations inquiétantes pour nous laisser présager une relation difficile et orageuse entre les deux personnages. Mais l'irruption de l'orage dans le monde des personnages débouche sur le troisième composant de leur univers, Paris. Zola nous présente la ville à travers les yeux de Christine:

Un éclair éblouissant lui coupa la parole; et ses yeux dilatés parcoururent avec effarement ce coin de ville inconnue, l'apparition violâtre d'une cité fantastique.³

Mais elle jeta un cri, un nouvel éclair l'avait aveuglée; et, cette fois, elle venait de revoir la ville tragique dans un éclaboussement de sang. C'était une trouée immense, les deux bouts de la rivière s'enfonçant à perte de vue, au milieu des braises rouges

²E. Zola, L'Oeuvre, p. 6.

³Ibidem, p. 6.

d'un incendie. Les plus minces détails apparurent, [...] les toues alignées sur quatre rangs avaient flambé, [...]. Le ciel s'éteignit, le flot ne roula plus que des ténèbres, dans le fracas de la foudre.⁴

Sans doute, Zola a-t-il voulu nous présenter l'orage par l'intermédiaire d'un personnage féminin afin d'amplifier l'aspect effrayant du phénomène. Cependant, nous pensons que Christine, face à Paris, a des sensations qui annoncent la place que jouera la cité dans sa vie conjugale avec Claude. Remarquons les qualificatifs appliqués à Paris dans cette vision: "fantastique, tragique, éclaboussement de sang". Ces trois expressions résument bien l'existence que la jeune fille mènera avec le peintre. D'une part, vie fantastique parce que Claude la mettra en contact avec un monde où le réel vu par l'artiste ne recouvrera pas la réalité dite objective. D'autre part, vie tragique en ce qui concerne la détérioration du couple, destruction provoquée par la monomanie, l'obsession de Claude pour la peinture, et par l'emprise de Paris sur le jeune artiste. Enfin, vie éclaboussée de sang, marquée par la mort de l'enfant, victime des parents, et par celle de Claude se détruisant, tel le Phénix, pour avoir voulu renaître par l'art. Toutefois, à la différence de l'oiseau mythologique, le peintre n'a pu se réveiller à une nouvelle existence et a plongé dans "la rivière s'enfonçant à perte de vue,

⁴E. Zola, L'Oeuvre, pp. 7-8.

au milieu des braises rouges de l'incendie"⁵, sorte de Tartare descendant aux enfers. La signification de cette apparition - pour reprendre une des sensations de Christine -, peut être approfondie; en effet, les couleurs dominantes de l'orage sur la cité sont le jaune de l'éclair et le rouge du sang et de l'incendie. Le jaune, symbolisant l'été et son explosion de vie ainsi que l'automne annonciateur de la mort hivernale, est chargé de valeurs négatives dans nombre de cultures.⁶ Quant au rouge, bien que ses symboles de vie soient très puissants, "Car [...] caché, il est la condition de la vie"⁷, il n'en demeure pas moins que "Répandu, il signifie la mort"⁸, et le peintre va littéralement l'étaler sur ses toiles. Ces deux couleurs causeront la perte de Claude. En effet, sa quête de la lumière et son désir de peindre le nu parfait, déboucheront sur des jaunes et des rouges criards qui le pousseront à se détruire.

Ainsi, d'une part, l'orage draine avec lui l'angoisse et la peur, dimensions principales de la vie intérieure de Claude et de Christine. D'autre part, il débouche sur le néant des ténèbres après un apex lumineux. A ce titre, il représente

⁵E. Zola, L'Oeuvre, p. 8.

⁶J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974, Vol. 3, pp. 74-77.

⁷Ibidem, Vol. 4, p. 127.

⁸Ibidem, p. 127.

la métamorphose du peintre qui se tue après une "crise esthétique" délirante. Donc, nous estimons que, dans L'Oeuvre, l'orage est le signe de la progression dramatique.

Dans La Bête humaine, l'orage ne véhicule plus les mêmes significations. Au chapitre six, après s'être accoutumés l'un à l'autre, Jacques et Séverine vont s'appartenir physiquement. Juste avant, le conducteur pousse sa machine, la Lison, parce qu'il a surtout hâte de retrouver Séverine, et non pas tellement pour respecter l'horaire comme nous l'indique le romancier, même si ce motif a sa raison d'être dans un roman sur les chemins de fer. "Depuis Rouen, sur sa gauche, un orage l'accompagnait, suivant la vallée de la Seine, avec de larges éclairs éblouissants; [...]"⁹ Une fois arrivé au Havre, "[...] les larges éclairs enflammaient le vitrage du toit et les hautes fenêtres, à droite et à gauche; on distinguait alors, comme dans une flambée d'incendie, les murs lézardés, les charpentes noires de charbon, [...]"¹⁰ En plus d'être le seul orage du roman, nous remarquons qu'il se déroule immédiatement avant que la relation entre Jacques et Séverine ne se concrétise au niveau sexuel; c'est en fonction de cette "proximité" orage-acte sexuel que nous établissons un rapport entre ces deux éléments. Cependant, nous devons

⁹E. Zola, La Bête humaine, p. 197.

¹⁰Ibidem, p. 198.

nous garder de considérer l'orage comme le symbole de l'acte charnel en soi. Ainsi, quand Jacques et Séverine s'accouplent - nous ne pensons pas que nous puissions vraiment parler d'amour -, ils le font dans une obscurité totale, obscurité qu'ils apprécient, car "Ils (n'auront) pas toujours, autour d'eux, cette protection de la tempête."¹¹ Donc, à partir du moment où l'orage prend une valeur symbolique au niveau de "l'obscurité tempétueuse" pour Jacques et Séverine, les éclairs, les illuminations et autres flambées d'incendies, portent en eux des significations contraires; en conséquence, ici, les éclairs suggèrent le danger pour le couple et la lumière a ainsi une valeur négative. Comment ne pas relier cette dimension de la lumière à l'attitude de Jacques qui en vient à ne plus pouvoir posséder Séverine lorsqu'une quelconque source lumineuse est présente? D'autre part, l'orage possède aussi en lui l'image de la "grande fêlure héréditaire" de Jacques; celle-ci refait surface par à-coups sous la forme de grands frissons, tout comme les éclairs surgissent irrégulièrement et sont suivis du fracas de la foudre. De plus, l'orage est une puissance cosmique qu'on ne peut contrôler, tout comme Jacques ne peut dominer la bête qui est en lui, lorsqu'elle se réveille.

Si nous avons relevé, à travers ces deux romans, une

¹¹E. Zola, La Bête humaine, p. 206.

constante de l'orage, c'est parce qu'il est intimement lié aux personnages et aux relations que ceux-ci entretiennent. En effet, dans les deux cas, la lumière de l'éclair est rattachée à l'univers intérieur des personnages principaux: Jacques et Claude. Chez le premier, elle se rapporte à l'être sexuel, la partie la plus vile de l'être selon Zola. Chez le second, elle est rapport avec la quête de l'absolu en art, donc à une attitude spirituelle. Toutefois, malgré des significations apparemment contradictoires, nous remarquons que l'éclair est relié à un seul domaine; en effet, dans les deux cas, les personnages sont victimes de leurs passions. En outre, l'éclair provoque leur mort (même Christine est dans un état voisin de la mort). On peut donc dire que l'orage traîne avec lui une dimension unique: l'inexorabilité, la fatalité, et que les différences d'interprétation se feront en fonction de l'intrigue (contexte psycho-spatial préparatoire ou représentatif).

Cependant, un autre orage des Rougon-Macquart s'apparente à ceux de L'Oeuvre et de La Bête humaine.

En effet, dans Le Docteur Pascal, l'orage est à la fois préparatoire et représentatif. Effectivement, depuis quelque temps, la tension monte entre Pascal et Clotilde parce que celle-ci éprouve soudain un certain besoin de mysticisme qui heurte profondément les convictions philosophiques du "maître". Un soir, Pascal, ne pouvant dormir, tourne dans sa chambre: "Il ouvrit l'une des fenêtres de sa chambre, le ciel était

noir, quelque orage devait passer au loin, car l'on entendait un continuel roulement de foudre. Il distinguait mal la sombre masse des platanes, que des reflets d'éclair, par moments détachaient, d'un vert morne, dans les ténèbres."¹² Cette citation nous frappe par l'imprécision des images; Pascal se doute qu'il y a un orage quelque part, mais sans pouvoir le situer, n'arrivant pas à distinguer nettement les alentours de la Souleïade. Or, en même temps, ses idées sont confuses quant à la situation existant entre lui et Clotilde; il ne sait plus très bien où il en est. C'est donc dire que, ici, l'orage représente l'état d'esprit du personnage. Mais symboliquement, l'orage c'est aussi la colère, la violence, l'éclatement d'un sentiment jusqu'alors retenu, et, à ce titre, il est préparatoire du "combat" qui va opposer Pascal à Clotilde.

Brusquement, Pascal se rend compte que Clotilde a eu la possibilité de se procurer la clé de l'armoire aux dossiers. Il s'élance alors dans le bureau et surprend sa nièce: "Par prudence, elle n'avait pas apporté de bougie, elle s'était contentée de rabattre les volets d'une fenêtre; et l'orage qui passait en face, au midi, dans le ciel ténébreux, les continuels éclairs lui suffisaient, baignant les objets d'une phosphorescence livide."¹³ On voit donc que la fréquence et

¹²E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 145.

¹³Ibidem, p. 146.

la puissance des éclairs ont changé: ils sont maintenant continus et assez forts pour éclairer toute la scène. Si nous relions cette observation au fait que Pascal avait nettement pris conscience de ce qui l'attendait, nous pouvons confirmer notre hypothèse de la corrélation entre l'orage et le personnage. Effectivement, ce qui "illumine" les dossiers, ce ne sont pas tant les éclairs eux-mêmes que le docteur Pascal, le seul à connaître et à comprendre ces fameuses archives.

Peu après, la "lutte" entre le médecin et sa nièce s'intensifie. En effet, Pascal, violemment, attrape Clotilde, lui arrache les papiers des mains et l'oblige à ramasser ce qui traîne: "Elle s'approcha, elle l'aida, domptée, brisée par cette étreinte d'homme qui était comme entrée dans sa chair. [...]; et le lointain roulement de la foudre ne cessait pas, la fenêtre ouverte sur l'orage semblait en feu."¹⁴ La violence de ce feu cosmique peut être rattachée à la signification sexuelle de l'attitude de Clotilde, comme cela nous sera confirmé plus tard dans le roman. Cependant, il semble que l'orage nous prépare aussi à l'exposé que Pascal va faire à la jeune fille.

Le médecin est en train de montrer "l'Arbre généalogique" des Rougon-Macquart à Clotilde: "L'orage, qui continuait à l'horizon de la fenêtre ouverte, grondait plus haut."¹⁵ Nous

¹⁴E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 147.

¹⁵Ibidem, p. 151.

établissons une relation entre l'orage et le docteur Pascal: le premier augmente d'intensité pendant que le second s'emporte au fur et à mesure qu'il détaille la généalogie des siens. Délaissant le grand tableau familial, Pascal prend le premier dossier, celui de tante Dide: "A ce moment, un coin de l'orage qui incendiait l'horizon, prit en écharpe La Souleïade, creva sur la maison en une pluie diluvienne."¹⁶ Ainsi, tout comme l'orage éclate, l'abcès qui menace la tranquillité de Félicité et dérange Clotilde dans ses relations avec Pascal, crève. Un déluge de noms, de caractères, de situations, va déferler devant les yeux du lecteur et retentir aux oreilles de Clotilde.

Pascal vient de fermer le dernier dossier: "Un coup de tonnerre venait de foudroyer quelque arbre du voisinage, avec un horrible craquement."¹⁷ Ici, la signification de l'orage est ambivalente; d'une part, il symbolise tous les Rougon-Macquart avec leurs travers, leurs défauts, leur dimension négative: cette famille est passée à travers le Second Empire en tuant, volant, pillant, mentant et en laissant la marque de ses tares. D'autre part, Clotilde vient de découvrir et la mission scientifique que poursuit Pascal, et le vrai visage de ses ancêtres, de ses parents; alors, son univers mystique s'évanouit, les médisances sur le "maître" s'envolent et

¹⁶E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 156.

¹⁷Ibidem, p. 166.

elle se convertit à la philosophie de Pascal: "Le jour naissait, une aube d'une pureté délicieuse, au fond d'un grand ciel clair, lavé par l'orage."¹⁸ Elle s'éveille à une nouvelle existence, faite d'harmonie, avec le docteur Pascal, et cela est rendu possible parce que l'orage a lavé le ciel et chassé les nuages de doutes qui planaient jusqu'à présent dans l'esprit de la jeune fille. Nous estimons, alors, que l'orage est le symbole de la métamorphose qui s'est opérée en Clotilde à la suite de la lumière que Pascal a projetée sur les dossiers, et, de ce point de vue, il transmet une dimension bénéfique.

Ainsi, dans Le Docteur Pascal, l'orage est chargé d'éléments affectifs de nature positive et négative. De plus, "annonçant", en quelque sorte, la suite du roman, il semble refléter à la fois l'univers intérieur des personnages et l'état de leurs relations.

Enfin, ce dernier volume de la série des Rougon-Macquart, - synthétisant, au fond, tous les autres -, nous montre un orage drainant avec lui toutes les valeurs, toutes les significations que nous avons attribuées à ce feu cosmique dans divers romans. A ce titre, l'orage, dans Le Docteur Pascal, constitue une synthèse de tous les orages étudiés.

¹⁸E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 181.

CHAPITRE II

LE SOLEIL

Le soleil, tel que défini dans le Dictionnaire des symboles, se révèle riche de significations symboliques. Il est fécondateur, source de lumière, de chaleur, de vie, origine de tout ce qui existe, symbole de résurrection et d'immortalité, mais aussi destructeur et tueur. Cet astre symbolise encore la connaissance intuitive, la connaissance du coeur, l'autorité, le père, le roi, l'orgueil, la gloire; il caractérise tout ce qui est beau, il est associé à la conscience, au Surmoi et au Moi idéal; il est mâle, femelle, principe actif et l'or est sa couleur par excellence. "Le symbolisme du soleil est aussi multivalent que la réalité solaire est riche de contradictions"¹, et nous allons essayer de montrer que, dans les Rougon-Macquart, ses rôles et significations sont tout aussi importants que ses symboles.

¹J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974, Vol. 4, p. 214.

Ainsi, dans La Conquête de Plassans, le soleil baigne les personnages et les choses "[...] d'une bonne lumière tranquille, [...] (une) bonne lumière jaune"², un "soleil couchant, qui entraît par la fenêtre, rendait toutes gaies les assiettes de porcelaine, les timbales des enfants, la nappe blanche".³ Par l'intermédiaire de la lumière solaire, Zola nous montre l'atmosphère qui règne au sein de la famille Mouret, atmosphère de calme, de routine, de détente. Nous pensons que le soleil est relié, ici, à la notion de temps, plus précisément de son absence. En effet, il nous fait voir une sorte d'état statique: la vie des Mouret. Cependant, nous avons affaire à un soleil couchant, c'est-à-dire à la dernière lueur du jour et à cette ultime lueur correspond l'arrivée de l'abbé Faujas, personnage qui va provoquer de gros bouleversements dans l'existence de cette famille bourgeoise du midi. De plus, en se référant aux objets égayés par la lumière solaire, on constate que "l'immobilisme" du soleil fait place au "mouvement". Effectivement, à l'ordre de présentation de ces objets, correspondent les trois moments de la progression de l'emprise des Faujas vis-à-vis des Mouret. L'abbé et les siens commencent par dîner avec eux, puis s'immiscent dans les affaires familiales et finissent par prendre possession de la maison. Donc, le soleil est statique en tant que représentant d'une atmosphère, c'est-à-dire des rapports qu'entretiennent

²E. Zola, La Conquête de Plassans, pp. 7-10.

³Ibidem, p. 15.

les personnages entre eux, mais il est en même temps dynamique dans l'éclairage qu'il pose sur les choses, et semble alors symboliser l'attitude qu'auront les Faujas envers les Mouret, attitude de possesseur envers des objets possédés.

L'abbé Faujas fait son apparition:

Dans la poussière jaune du soleil qui entrerait par la porte du jardin, sa soutane râpée semblait toute rouge; [...].⁴

Une dernière lueur rouge alluma ce crâne rude de soldat, où la tonsure était comme la cicatrice d'un coup de massue; puis, la lueur s'éteignit, le prêtre, entrant dans l'ombre, ne fut plus qu'un profil noir sur la cendre grise du crépuscule.⁵

L'aspect de la lumière solaire vient de changer radicalement. De la tranquillité, nous passons à l'inquiétude. L'espace igné, à travers lequel le lecteur prend contact avec l'abbé, est dominé par la teinte rouge. Cette couleur fait songer au sang; même si "Le feu, comme le sang est nécessaire à la vie"⁶, nous estimons que l'apparition de l'abbé Faujas anticipe la mort. En effet, son arrivée coïncide avec la disparition du soleil dans le roman. Nous retrouverons ce feu cosmique seulement lorsque Marthe rendra visite à François aux Tulettes et quand ce dernier se mettra en route vers Plassans pour incendier sa maison. Dans les deux cas, ce sera un soleil

⁴E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 18.

⁵Ibidem, p. 23.

⁶J.-P. Bayard, La Symbolique du feu, Paris, Payot, 1973, p. 79.

moribond. Au fond, l'abbé Faujas, c'est le soleil noir, "l'antithèse du soleil de midi, symbole de vie triomphante, comme l'absolu maléfique et dévorant de la mort"⁷, ce n'est "qu'un profil noir sur la cendre grise du crépuscule"; avec lui s'éteint le soleil, symbole de vie.

Dans ce roman, les notations de soleil sont très rares, mais leur rareté est inversement proportionnelle à leurs significations, à leur puissance de suggestion. Ainsi, d'une part, le soleil joue le rôle du dénouement de l'histoire des Mouret jusqu'à l'arrivée des Faujas, et, d'autre part, il représente le début de l'intrigue dans La Conquête de Plassans. En associant le soleil à la vie, nous nous apercevons que le commencement est aussi une fin en soi, puisque le soleil disparaît. Nous avons donc un exemple des significations contradictoires que peut prendre le soleil. Mais son champ de significations ne s'arrête pas là.

Ainsi, dans Son Excellence Eugène Rougon, le soleil possède essentiellement deux dimensions: une dimension sociale et une dimension sexuelle. La première est reliée à la toile de fond du roman, les milieux politiques du Second Empire. En effet, le livre débute et se termine sur des images de la salle des séances de l'Assemblée Nationale: "La lumière descendait les gradins en une large nappe rougie, d'un éclat

⁷J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Vol. 4, p. 221.

sombre, allumée çà et là d'un reflet rose, aux encoignures des bancs vides [...]."⁸ Ici, tous les députés ont l'air endormis et le seul sujet qui les intéresse est le baptême du prince impérial.

"Sur les gradins, le long des banquettes de velours rouge, la lumière de la baie vitrée tombant d'aplomb semblait allumer des incendies, dans les orages des grandes séances."⁹ A travers cette citation, nous pressentons que Rougon va réussir à faire réagir les membres de l'assemblée nationale. Cette réaction se produira quand il dressera devant eux "le spectre rouge de la révolution". Il est clair que Zola cherche à stigmatiser la futilité et l'irresponsabilité du gouvernement impérial. Or, comme le soleil vient "éclairer" ces deux situations, il convient de lui attribuer un caractère de témoin. Par ailleurs, le soleil, - l'image, la "métaphore solaire" -, est un élément artistique fondamental de l'illustration des grandes idées, des gestes historiques, de la gloire et des combats idéologiques. Au contraire, dans ce roman, le soleil se trouve lié à la banalité, reflétant en cela la volonté du romancier de "faire la lumière" sur le règne de Napoléon III. L'association soleil-empire doit donc être interprétée dans un sens ironique, issu de la dichotomie entre le créateur de

⁸E. Zola, Son Excellence Eugène Rougon, p. 5.

⁹Ibidem, p. 430.

lumière et l'objet éclairé, confirmé à la lecture de la description du cortège impérial, le jour du baptême:

Et le cortège entier baignait dans le soleil; les uniformes, les toilettes, les harnais flambaient; les voitures, toutes brasillantes, emplies d'une lueur d'astre, envoyaient des reflets de glaces qui¹⁰ brillaient sur les maisons noires du quai Napoléon.

Et, tout là-bas, les fenêtres de l'île Saint-Louis, étroites comme des traits de fusain, s'animaient dans un pétillement de lueurs blanches, d'une vie qu'on ne distinguait pas nettement.¹¹

Il est clair que, dans ces passages, seules les apparences sont illuminées, et qu'il n'y a rien de profond, ni de poignant dans cette description de Paris. Nous sommes loin de la "puissance descriptive" de Zola dans L'Oeuvre, Germinal et La Débâcle, par exemple. Le soleil est donc, ici, l'oeil ironique, sarcastique du romancier; c'est sa "lampe" de critique.

La dimension sexuelle du soleil, quant à elle, est reliée directement aux rapports entre Clorinde et Eugène. Rougon va chez Clorinde, dans un atelier où celle-ci pose nue et "elle souriait, ouvrait à demi les lèvres, égarait son regard, la face comme noyée tout d'un coup dans du soleil".¹² Une autre fois, c'est elle qui vient chez Eugène sous prétexte de vendre

¹⁰E. Zola, Son Excellence Eugène Rougon, p. 110.

¹¹Ibidem, pp. 110-111.

¹²Ibidem, p. 70.

des billets pour une oeuvre de bienfaisance: "Elle riait dans le chaud soleil de juin"¹³ et "Elle se trouvait, [...], dans une nappe de soleil, dont les poussières volantes doraient d'un duvet lumineux le drap tendu de son amazone."¹⁴ Un peu plus tard, Rougon l'amène à l'écurie pour lui montrer un cheval, et, tentant de la séduire, il "[...], se ruait avec un souffle haletant de taureau échappé"¹⁵, cependant qu'"Elle-même, heureuse de taper sur cet homme, avait dans les yeux une lueur de cruauté qui s'allumait."¹⁶ Finalement, le combat entre ce minotaure et cette femme perverse se termine: "Le soleil venait de gagner les deux lucarnes, deux rayons jaunes éclaboussaient l'ombre d'une poussière éclatante; et le pavé, à l'endroit où les rayons le frappaient, fumait, dégageant un redoublement d'odeur."¹⁷ La signification sexuelle contenue dans ces phrases est claire. Le soleil crée une sorte de duvet et ce terme a une nette valeur charnelle dans les Rougon-Macquart; il suffit de se rappeler les innombrables notations de poils, duvet sur la nuque, le ventre, dans L'Oeuvre ou La Bête humaine, par exemple. Lorsque la lutte, - dont la dominante sexuelle bestiale ne fait aucun doute -, est terminée, le soleil vient éclabousser (nous sommes loin

¹³ E. Zola, Son Excellence Eugène Rougon, p. 125.

¹⁴ Ibidem, p. 131.

¹⁵ Ibidem, p. 136.

¹⁶ Ibidem, p. 136.

¹⁷ Ibidem, p. 137.

d'une illumination) le sol encore d'odeurs humaines se mêlant à des effluves animales.

Par ailleurs, nous notons que dans tout le roman, - en dehors de la dimension sociale examinée précédemment -, le soleil n'est présent que lorsqu'Eugène et Clorinde sont en scène et ce même lorsque Zola décrit Paris; il n'y a des notations de soleil qu'au moment où ces deux personnages le traversent en calèche: "[...], tout un coin bâtard de grande ville se chauffant sur un côté, au soleil matinal, [...]".¹⁸ Ainsi, les rapports entre Eugène et Clorinde n'ont qu'une dimension physique; elle est animale pour l'un, et vicieuse pour l'autre. Etant donné que le soleil participe à ces relations, nous pouvons conclure qu'il constitue un élément de l'univers sexuel du roman. Toutefois, il faut se garder de croire que ce feu cosmique transmet uniquement des significations physiologiques. Nous allons voir qu'il peut aussi représenter la naissance et la féminité à travers des choses, en observant Une Page d'amour.

Dans ce roman, le soleil est presque exclusivement rattaché à deux espaces: le jardin des Deberle et la ville de Paris. Ces deux endroits nous sont toujours présentés par rapport à Hélène ou à Jeanne. Nous obtenons ainsi deux lieux à caractère féminin dans lesquels vient s'insérer le soleil.

¹⁸E. Zola, Son Excellence Eugène Rougon, p. 327.

Pour la première fois, Hélène descend dans le jardin des Deberle: "Ce jour-là, dans le ciel pâle, le soleil mettait une poussière de lumière blonde. C'était, entre les branches sans feuilles, une pluie lente de rayons."¹⁹ Ici, la lumière solaire est "liquide", ce qui n'est guère surprenant car, pour l'imagination, la lumière "est fréquemment assimilée à une source, un flot liquide".²⁰ Par ailleurs, elle a une "fonction créatrice, mais dégagée d'analogies sexuelles".²¹ Or, à partir de l'épisode de la balançoire, Hélène va pénétrer dans la vie des Deberle et verra s'ouvrir à elle les portes d'un nouvel univers, l'amour. Certes, on ne peut encore parler de valeur sexuelle de la lumière solaire (c'est surtout la chaleur qui véhicule cette signification), mais, en tant que sésame d'un nouveau monde, elle a une fonction créatrice. Ce type de fonction nous apparaît plus nettement lorsque Hélène se balance:

C'était sa jouissance, ces montées et ces descentes, qui lui donnaient un vertige. En haut, elle entrait dans le soleil, dans ce blond soleil de février, pleuvant comme une poussière d'or. Ses cheveux châtain, aux reflets d'ambre, s'allumaient; et l'on aurait dit qu'elle flambait toute entière, tandis que ses noeuds de soies mauves, pareils à des fleurs de feu, luisaient sur sa robe blanchissante. Autour d'elle, le printemps naissait, [...].²²

Dans ce passage, Hélène est plus qu'un être éclairé par

¹⁹E. Zola, Une Page d'amour, p. 56.

²⁰H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 505.

²¹Ibidem, p. 505.

²²E. Zola, Une Page d'amour, p. 69.

le soleil, elle est le "soleil. C'est autour d'elle que la vie naît, c'est elle qui illumine le décor. Même, ses cheveux ont des reflets d'ambre, symbole de l'attraction solaire. Bien entendu, la lumière remplit sa fonction créatrice puisque le printemps commence, mais cette lumière ne provient pas tant de l'astre que d'Hélène. Ainsi, Hélène en accédant à un nouvel univers, donne à la lumière une fonction créatrice. Parallèlement, elle passe de son existence de garde-malade à la vie.

Quand le jardin est visité par Jeanne, le soleil prend un aspect fort différent: "On dirait que je me chauffe à un grand feu..."²³, et, un peu plus loin, "[...] elle resta les deux mains dans la terre chaude, somnolente, au milieu de la grande vibration du soleil. Un flot de santé remontait en elle et l'étouffait".²⁴ Immédiatement, nous remarquons que la lumière est absente. En revanche, la chaleur, - autre composant du feu solaire -, emplit l'espace.²⁵ Par ailleurs, le jardin est très touffu, sombre, avec une clairière en plein centre. C'est là que se trouve Jeanne. A notre avis, le jardin, dans sa forme, a une valeur sexuelle féminine et cette valeur est complétée, précisée, par la présence de la chaleur

²³E. Zola, Une page d'amour, p. 69.

²⁴Ibidem, p. 237.

²⁵Au sujet de la chaleur, H. Tuzet nous dit qu'"A celle-ci restent liés amour et fécondité" (in Le Cosmos et l'imagination, p. 505).

solaire qui vient "maternaliser" l'endroit. Ceci explique bien l'attitude de l'enfant qui se chauffe et qui sent comme un regain de vie monter en elle dans cette clairière "matricielle"; n'oublions pas que Jeanne porte un amour quasi tyrannique à sa mère et que celle-ci avait commencé à partager son coeur entre sa fille et Henri. Jeanne a donc besoin de se retremper dans l'atmosphère maternelle, besoin de se sentir à nouveau exclusive dans le coeur de sa mère; et comment mieux retrouver la totalité de la mère qu'à travers une sensation "pré-natale"! Zola accorde donc à la chaleur du soleil une de ses significations les plus courantes, mais en l'amplifiant métaphoriquement.

Paris, - deuxième espace touché par le soleil -, dont "Il n'était plus un monument qui ne lui rappelât une émotion triste ou heureuse"²⁶, est relié à Hélène parce qu'il est représentatif de ses divers états psychologiques. Examinons donc la vie intérieure du personnage en observant Paris éclairé par le soleil, car Paris "[...] était insondable et changeant comme un océan, candide le matin et incendié le soir, prenant les joies et les tristesses des cieux qu'il reflétait".²⁷

²⁶E. Zola, Une Page d'amour, p. 249.

²⁷Ibidem, p. 75.

Durant sa convalescence, Hélène regarde la cité:

Le soleil montait dans un poudrolement adouci de rayons. Une clarté blonde, du blond vague de l'enfance, se brisait en pluie, emplissait l'espace de son frisson tiède. C'était une fête, une paix souveraine et une gaieté tendre de l'infini, pendant que la ville, criblée de flèches d'or, paresseuse et somnolente, ne se décidait point à se montrer sous ses dentelles.²⁸

La douceur et la quiétude de l'espace reflètent bien l'état d'esprit du personnage. Nous n'avons que de la lumière, une lumière douce qui symbolise "[...], le pur amour, la pure joie"²⁹; Hélène est plongée dans la rêverie et les lueurs sont reposantes. Un peu plus tard, alors que le soleil a pris de la force,

[...], des toits rouges luisaient, les hautes cheminées de la Manutention fumaient avec lenteur; [...]. (La Seine) était comme un galon d'argent qui coupait Paris en deux. Ce matin-là, l'eau roulait du soleil, l'horizon n'avait pas de lumière plus éclatante. [...], ces massifs d'arbres n'étaient plus que de la poussière de soleil.³⁰

Mais Hélène n'est pas attirée par cette lumière trop forte de la ville et du soleil confondus et "Alors, éblouie, elle quitta ce coeur triomphal de Paris, où toute la gloire de la ville paraissait flamber."³¹ Pour l'instant, Hélène mène une

²⁸E. Zola, Une Page d'amour, p. 75.

²⁹H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 504.

³⁰E. Zola, Une Page d'amour, pp. 81-82.

³¹Ibidem, p. 82.

existence calme tant intérieurement qu'extérieurement, et la lumière solaire qu'elle apprécie doit être tamisée; trop de clarté l'effraie.

Henri a avoué son amour à Hélène. Celle-ci est désespérée; Paris nous est alors présenté triste, sale, terne, grisâtre, noir, sauf "[...] le dôme des Invalides (qui) gardait des lueurs dans ses dorures; [...]"³² Au fond, elle est partagée entre une certaine forme d'indignation qui est encore très forte en raison de l'éducation qu'elle a reçue, et son désir; l'un est symbolisé par l'ombre, l'autre par la lumière qui émerge, ce qui anticipe la future place de ce désir. En effet, elle ne tarde pas à changer d'attitude et "[...] elle pensa que, six semaines auparavant, elle n'existait pas pour lui, et cette idée lui fut insupportable".³³ Aussitôt, Paris change:

Alors, Hélène regarda fixement les tours de Notre-Dame, très loin. Un rayon, dardant entre deux nuages, les dorait.³⁴

Cependant, devant elle, Paris s'éclairait de coups de soleil. Au premier rayon qui était tombé sur Notre-Dame, d'autres rayons avaient succédé, frappant la ville.³⁵

Ainsi, dès qu'Hélène a accepté la situation, la luminosité

³²E. Zola, Une Page d'amour, p. 159.

³³Ibidem, p. 160.

³⁴Ibidem, p. 160.

³⁵Ibidem, p. 161.

augmente d'intensité et devient même violente, frappante. On peut alors penser que, par le fait même, le personnage s'accepte lui-même et, à ce moment-là, la signification de la lumière est, comme nous le dit Hélène Tuzet, "[...] la lucidité de l'intelligence, [...]".³⁶

Puis, Hélène dépasse le stade du "fait accepté" et constate qu'au fond c'est ce qu'elle avait toujours désiré:

Une gloire enflamma l'azur.³⁷

Toutes les façades tournées vers le Trocadéro rougissaient, en jetant le pétilllement de leurs vitres, une pluie d'étincelles qui montait de la ville, comme si quelque soufflet eût sans cesse activé cette forge colossale. Des gerbes toujours renaissantes s'échappaient des quartiers voisins, où les rues se creusaient, sombres et cuites. Même, dans les lointains de la plaine, au fond d'une cendre rousse qui ensevelissait les faubourgs détruits et encore chauds, luisaient des fusées perdues, sorties de quelque foyer subitement ravivé. Bientôt ce fut une fournai-se. Paris brûla. Le ciel s'était empourpré davan-tage, les nuages saignaient au-dessus de l'immensité rouge et or. Hélène, baignée par ces flammes, se livrant à cette passion qui la consumait, regardait flamber Paris, [...].³⁸

Maintenant, ce n'est plus tant la lumière du soleil qui domine, même si nous avons affaire au monde visuel, que la chaleur. Evidemment, cet élément n'est pas explicite dans la citation; il n'en demeure pas moins que la terminologie

³⁶H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 504.

³⁷E. Zola, Une Page d'amour, p. 163.

³⁸Ibidem, pp. 165-166.

"calorifique" est abondante: forge, cuites, chauds, foyer, fournaise, brûla, flammes, consumait, flamber. La suite de l'oeuvre nous montrera qu'Hélène succombera à l'acte sexuel (nous disons succombera parce qu'il y a une certaine signification négative dans cet acte, et nous pouvons la rattacher aux "faubourgs détruits" et à la "cendre"), même si celui-ci est amené par un quiproquo discutable sur le plan artistique. Plus on approche de cet instant, plus l'intensité du feu solaire augmente, - à la lumière se joint la chaleur -, comme si cet astre était l'épicentre de la vie d'Hélène, et l'acte sexuel son hypocentre. Nous pouvons donc dire que le soleil est le signe de la progression dramatique du roman. Cette impression se trouve confirmée par le fait que la trilogie SOLEIL-HELENE-PARIS disparaît tout de suite après la rencontre entre Henri et Hélène, dans l'appartement de Malignon au Passage des eaux.

Dans le chapitre consacré à Jeanne, l'espace est "liquide", sauf lorsqu'un arc-en-ciel produit "[...] un flamboiement, une tombée de neige d'or sur une ville de cristal".³⁹ Or, ce chapitre est parallèle, - temporellement parlant -, au chapitre précédent; Jeanne est triste, et on peut se demander si elle se rend compte que sa mère ne "pouvait" pas l'emmener, car à sa tristesse se mêlent une certaine jalousie et une certaine

³⁹E. Zola, Une Page d'amour, p. 342.

méchanceté. D'autre part, comme un des symboles de l'arc-en-ciel est la vengeance, le courroux, on peut présumer que le feu qu'il crée indirectement est un feu punisseur ou qui se veut tel, ce qui constitue un nouvel aspect de ce feu cosmique qu'est le soleil. Plus loin, le rapport entre Jeanne et le soleil s'établit directement lorsque les rayons frappent le cercueil: "L'étroit cercueil baignait dans un rayon."⁴⁰ "Tout ce blanc chantait, une pureté éclatante flambait dans la lumière, le soleil chauffait les tentures, les bouquets et les couronnes d'un frisson de vie."⁴¹ Ici, la lumière solaire est un symbole de pureté, d'innocence, car le blanc est relié à ces notions. D'ailleurs, c'est la dernière fois que nous avons une notation de chaleur. En effet, dans le dernier chapitre du livre, le soleil présent est un soleil qui "brûlait sans chaleur"; avec Jeanne s'en va la vie pour ceux qui restent.

Une Page d'amour présente donc un soleil essentiellement féminin à cause de ses rapports étroits avec les personnages de Jeanne et d'Hélène. De plus, il contient l'idée du principe actif à travers la fonction créatrice de sa lumière. En outre, représentant de l'univers intérieur profond des personnages précités, il caractérise la progression dramatique

⁴⁰E. Zola, Une Page d'amour, p. 413.

⁴¹Ibidem, p. 413.

du roman, celle-ci étant, en fait, le problème de conscience d'Hélène face à une bipolarisation de l'amour.

Même si la joie est souvent symbolisée par le soleil, le roman La Joie de vivre, en dépit de son titre, contient très peu de "notations solaires". De plus, les quelques aspects du soleil que nous pouvons y trouver, ne représentent pas tellement la joie, prise au sens de gaieté.

La première apparition du soleil est associée à la naissance. Cependant, il faut se garder de lui donner ici la signification de créateur, de principe de vie, car ce n'est pas une véritable naissance qu'on fête, mais l'anniversaire d'une morte, Mme Chanteau. Ce que le soleil illumine, c'est la chambre d'une défunte: "[...] les volets, grands ouverts, laissaient pénétrer à flots le plein jour; une nappe gaie de soleil était couchée en travers du lit, jusque sur l'oreiller; [...]".⁴² La lumière est une intruse pour Lazare qui a du mal à l'accepter, et, à ce titre, elle possède une valeur négative qui n'est pas sans nous rappeler celle des éclairs pour Jacques Lantier.

En revanche, pour Chanteau, "[...] sa nièce lui semblait chauffer la maison d'un coup de bon soleil, aux rayons duquel il ne pouvait mourir"⁴³; c'est un soleil qui protège contre

⁴²E. Zola, La Joie de vivre, p. 248.

⁴³Ibidem, p. 260.

la mort.

Les deux autres notations de soleil se trouvent à la fin du roman, alors que toute la famille vit dans la paix, à l'exception des mésententes entre Louise et Lazare. Ces soleils nous intéressent parce qu'ils suggèrent une atmosphère: celle de Pauline. En outre, bien qu'ils ne symbolisent pas la joie de vivre, on remarque néanmoins qu'ils accompagnent la "conversion" de Pauline au "grand saint Schopenhauer", conversion rendue possible par la conciliation du personnage avec l'univers. Cet accompagnement symbolise donc la fusion des contraires effectuée par Pauline: "Le soleil se couchait dans la mer immense, du ciel pâli descendait une sérénité, l'infini de l'eau et l'infini de l'air prenaient cette douceur attendrie d'un beau jour à son déclin."⁴⁴

Dans cette citation, trois des quatre éléments fondamentaux sont en relation: l'eau, l'air et le feu. Il ne manque que la terre, mais ce symbole maternel ne serait-il pas Pauline elle-même?

Nous passons maintenant d'un extrême à l'autre. Après La Joie de vivre qui contenait peu de "soleil", nous allons examiner un roman dans lequel le soleil occupe une place prépondérante et joue un rôle primordial. En effet, L'Oeuvre

⁴⁴E. Zola, La Joie de vivre, pp. 438-439.

est, à notre avis, le volume des Rougon-Macquart dans lequel le soleil atteint l'apogée de sa force, de sa puissance et de ses significations. On peut même dire qu'ici le soleil est un "pan-élément", en rapport avec les personnages, non seulement sur le plan extérieur, mais aussi sur le plan intérieur, au point d'être confondu avec le personnage: il enveloppe et participe aux relations entre les individus, est intégré à des dimensions sociologiques et dirige la perception humaine du temps.

Voici la première notation de soleil du roman:

Le matin, Claude, en ouvrant les yeux, battit des paupières. Il était très tard, une large nappe de soleil tombait de la baie vitrée. C'était une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers dont ne voulaient pas les peintres académiques, ceux que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons.⁴⁵

Immédiatement, nous remarquons que, pour Claude, la lumière est la valeur primordiale du soleil, lumière devenant ainsi le centre de l'expression artistique. Mais une telle lumière ne peut revêtir plusieurs formes, les lumières artificielles des lampes et des bougies étant exclues. Seule la lumière solaire est lumière, vraie, vivante, dans laquelle l'homme entre en symbiose avec l'univers, l'arté qui ne peut "souffrir" d'être filtrée par l'être humain: "Et, au travers de la vaste pièce, la nappe de brûlant soleil, tombée des

⁴⁵E. Zola, L'Oeuvre, pp. 14-15.

vitres, voyageait sans être tempérée par le moindre store, coulant ainsi qu'un or liquide [...]."46

Par ailleurs, cette lumière n'est pas inactive, bien au contraire; elle a le pouvoir de transformer, de métamorphoser: "Les coudes levés, elle roulait, tirait les rubans sans hâte, le visage dans le reflet doré du soleil. Surpris, Claude ne reconnaissait plus les traits d'une douceur enfantine qu'il venait de dessiner [...]."47

Pour Sandoz et Claude, la lumière solaire donne la vie aux souvenirs évoqués à travers des esquisses; ainsi, elle prend une dimension temporelle en revalorisant un passé d'amié:

[...] le bois des Trois-Bons-Dieux, dont les pins, d'un vert dur et verni, pleuraient leur résine sous le grand soleil; le Jas de Bouffau, d'une blancheur de mosquée, au centre de ses vastes terres, pareilles à des mares de sang; d'autres, d'autres encore, des bouts de routes aveuglantes [...].48

Comme nous l'avons vu, la lumière peut revaloriser le passé lorsqu'il s'agit d'un sentiment. Par contre, elle le déniegre au profit de l'avenir quand elle est associée à l'art perçu dans une optique dogmatique. Elle ajoute ainsi un symbole de confrontation à sa signification temporelle:

46 E. Zola, L'Oeuvre, p. 22.

47 Ibidem, p. 32.

48 Ibidem, p. 48.

Certes, il y avait là bien des maladresses, bien des efforts puérils, mais quel joli ton général, quel coup de lumière apporté, une lumière gris d'argent, fine, diffuse, égayée de tous les reflets dansants du plein air! C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entraît,⁴⁹ et les murs riaient de cette matinée de printemps!

Ce n'était plus le gai scandale de leur salon à eux, les tons clairs, la lumière exagérée du soleil. Des cadres d'or pleins d'ombres se succédaient, des choses gourmées et noires, des nudités d'ateliers jaunissant sous des jours de cave, toute la défroque classique, [...].⁵⁰

La lumière est donc le signe de la lutte entre des conceptions de l'art; elle se charge d'attribuer au passé le poids du boulet et à l'avenir la gaieté de la source.

Lorsque la lumière disparaît, l'énergie vitale de Claude s'en va, faute de nourriture:

Maintenant, le soleil se couchait, une ombre commençait à assombrir l'atelier, où cette fin de jour prenait une mélancolie affreuse. Lorsque la lumière s'en allait ainsi, sur une crise de mauvais travail, c'était comme si le soleil ne devait jamais reparaitre, après avoir emporté la vie, la gaieté chantante des couleurs.⁵¹

Ainsi, après une "mauvaise journée", la disparition du soleil est liée à la mort des couleurs et, par voie de conséquence, à la mort de Claude. En appliquant cette observation à la situation inverse, on s'aperçoit que la lumière

⁴⁹E. Zola, L'Oeuvre, p. 173.

⁵⁰Ibidem, p. 175.

⁵¹Ibidem, pp. 69-70.

révèle les mouvements d'humeur du personnage, et qu'elle est le signe de ses succès et de ses échecs. Par le fait même, le roman devient une gigantesque "cyclothymie lumineuse".

Quand la lumière pénètre dans la vie conjugale de Claude et Christine, elle joue le rôle d'un témoin, le seul à être admis dans cet univers intime: "C'était le bout du monde qu'ils cherchaient, l'un et l'autre, un gazon d'une douceur de velours, un abri de feuilles, où le soleil seul pénétrait, en minces flèches de flamme."⁵² Le matin, ils s'oubliaient très tard au lit, malgré les rayons qui ensanglantaient les murs blanchis de la chambre, [...]."⁵³

Comme nous l'avions signalé dans notre étude de l'orage, Paris occupe une place prépondérante dans la vie de Claude. Examinons les relations entre ce décor, Claude et les autres personnages, à travers la lumière solaire. Au début de leur fréquentation, alors que Christine reste encore chez Mme Vanzade, Claude la raccompagne. Paris les entoure:

Par les jours de ciel clair, dès qu'ils débouchaient du pont Louis-Philippe, toute la trouée des quais, immense, à l'infini, se déroulait. D'un bout à l'autre, le soleil chauffait d'une poussière d'or les maisons de la rive droite; tandis que la rive gauche, les îles, les édifices se découpaient en une ligne noire, sur la gloire enflammée du couchant. Entre cette marge éclatante et cette marge sombre, la Seine pailletée luisait, coupés des barres minces de ses

⁵²E. Zola, L'Oeuvre, p. 191.

⁵³Ibidem, p. 196.

ponts, [...] montrant chacun, au-delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de miroir; [...], une courbe molle s'arrondissait à droite dans la clarté, si allongée et si perdue, que le pavillon de Flore, tout là-bas, qui s'avavançait comme une citadelle, à l'extrême pointe, semblait un château du rêve, bleuâtre, léger et tremblant, au milieu des fumées roses de l'horizon. Mais eux, baignés de soleil sous les platanes sans feuilles, détournaient les yeux de cet éblouissement, [...].⁵⁴

Dans cette citation, la lumière du soleil sur Paris n'a pas encore de rapports profonds avec les personnages qui paraissent indifférents à un tel spectacle; pour l'instant, "[...], le rayonnement du soleil manifeste les choses, [...] il mesure l'espace, [...]"⁵⁵, et n'a pas de significations psycho-spaciales, si ce n'est, peut-être, une certaine analogie d'atmosphère avec celle de Claude et de Christine. Les promenades continuent et Christine et Claude se connaissent de mieux en mieux, ou tout au moins se sentent plus proches l'un de l'autre:

Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil, reparaissant derrière la pluie, alluma la nuée toute entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irrisait de bleu et de rose. Les jours de ciel pur, au contraire, le soleil pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille; un instant la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant. Dès février, elle agrandit sa courbe, elle tomba droit dans la Seine, qui semblait bouillonner à l'horizon, sous l'approche de ce fer rouge.

⁵⁴E. Zola, L'Oeuvre, pp. 134-135.

⁵⁵J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Vol. 4, p. 215.

Mais les grands décors, les grandes féeries de l'espace ne flambaient que les soirs de nuages. Alors, suivant les caprices du vent, c'étaient des mers de soufre battant des rochers de corail, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave; ou encore, tout d'un coup, l'astre, disparu déjà, couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussée de lumière, que des traits d'étincelles jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles, ainsi qu'une volée de flèches d'or. Et le crépuscule se faisait, et ils se quittaient avec ce dernier éblouissement dans les yeux, ils sentaient ce Paris triomphal complice de la joie qu'ils ne pouvaient épuiser à toujours recommencer ensemble cette promenade, le long des vieux parapets de pierre.⁵⁶

A la fin de cette citation, on constate qu'une complicité s'est établie entre Paris et la joie ressentie par les personnages. On se demande quel genre de joie peut bien être associée à un tel décor; en effet, l'espace qui nous est décrit ressemble à celui qu'on aurait tendance à assimiler, sinon à une vision apocalyptique, tout au moins à un grand cataclysme. Paris est tourmenté, et avec ses torrents de lave, ses eaux qui bouillonnent, ses édifices qui brûlent, ses lacs sanglants et son soleil violet, il nous fait songer à une sorte de conflagration universelle, à un Ekpyrosis. A ce moment-là, la joie dont nous parle Zola comprend deux aspects. D'une part, la notion spatiale de déplacement, de voyage, telle que peuvent la concevoir des spectateurs. D'autre part, la prémonition de l'avenir de Claude et Christine, avenir tourmenté,

⁵⁶ E. Zola, L'Oeuvre, pp. 137-138.

difficile, néfaste. En conséquence, la phrase "ils sentaient ce Paris triomphal complice de la joie qu'ils ne pouvaient épuiser" ne se justifie que par l'ignorance de l'avenir chez les personnages. Ces impressions de lecture sont engendrées par l'impact de la lumière sur les choses - en l'occurrence la ville -, alors que le soleil est perçu comme le maître du temps, celui qui sait. Par ailleurs, la beauté du spectacle, l'éclat du décor est une constante qui se dégage des deux passages que nous venons d'examiner; or, jusqu'à présent, la peinture n'est pas venue s'immiscer dans la vie du couple. Les relations entre Claude et Christine sont restées pures.

Lorsque Claude demande à Christine de poser pour lui, une certaine gêne s'installe entre eux. En effet, ce qui est purement esthétique pour le peintre devient moral pour la jeune fille. Il la raccompagne: "Le long des quais, ils parlèrent à peine; cette chose demeura entre eux, pendant que le soleil se couchait, dans un ciel couleur de vieux cuivre."⁵⁷ On s'aperçoit que la lumière est terne et transmet des significations négatives - certains symboles du cuivre sont maléfiques -; on peut donc supposer que l'auteur associe la pureté à l'éclat de la lumière. Toutefois, cet éclat ne représente pas la blancheur, mais la lumière violente, une lumière jaune et rouge.

⁵⁷E. Zola, L'Oeuvre, p. 148.

Entrons maintenant dans le domaine des liens directs entre la lumière et Claude. Depuis longtemps, celui-ci cherchait "le Sujet" en peinture; il le trouve enfin: "[...], c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le soleil couchant. [...] le soleil opposait les deux faces, éteignant dans l'ombre les maisons grises du quai de L'Horloge, éclairant d'une flambée les maisons vermeilles du quai des Orfèvres, [...]"⁵⁸

Ce n'était pas la première fois que Claude voyait la Cité au soleil couchant, mais il n'avait jamais réussi à voir "La Lumière"; cette fois, c'est l'illumination. Il découvre enfin l'éclairage absolu qu'il poursuivait, éclairage jaune et rouge qui tranche violemment sur le gris de l'ombre. Hélas, cette vision est fugitive et, peu après, il commence à avoir des doutes sur la fidélité de sa mémoire visuelle. Il retourne voir la Cité à maintes reprises:

D'autres fois encore, quand le soleil se brisait en poussière parmi les vapeurs de la Seine, elle baignait au fond de cette clarté diffuse, sans une ombre, également éclairée partout, d'une délicatesse charmante de bijou taillé en plein or fin. Il voulut la voir sous le soleil levant, se dégageant des brumes matinales, lorsque le quai de L'Horloge rougeoit et que le quai des Orfèvres reste appesanti de ténèbres, toute vivante déjà dans le ciel rose par le réveil éclatant de ses tours et de ses flèches, tandis que, lentement, la nuit descend des édifices, ainsi qu'un manteau qui tombe. Il voulut la voir à midi, sous le soleil frappant d'aplomb, mangée de clarté crue,

⁵⁸E. Zola, L'Oeuvre, p. 290.

décolorée et muette comme une vieille morte, n'ayant plus que la vie de la chaleur, le frisson dont remuaient les toitures lointaines. Il voulut la voir sous le soleil à son déclin, se laissant reprendre par la nuit montée peu à peu de la rivière, gardant aux arêtes des monuments la frange de braise d'un charbon près de s'éteindre, avec de derniers incendies qui se rallumaient dans les fenêtres, de brusques flambées de vitres qui lançaient des flammèches et trouaient les façades. Mais, devant ces vingt Cités différentes, quelles que fussent les heures, quel que fût le temps, il en revenait toujours à la Cité qu'il avait vue la première fois, vers quatre heures, un beau soir de septembre, cette Cité sereine [...].⁵⁹

Toutes les variations de la lumière solaire nous sont offertes dans cet extrait et, malgré la richesse des nuances proposées, Claude ne veut retrouver que sa vision originelle; il est vrai que l'illumination est un phénomène qui ne se répète pas souvent. Cependant, bien que la lumière soit le centre d'intérêt de la démarche artistique de Claude, nous constatons que la clarté blanche est associée à la chaleur, elle-même reliée à l'idée de la mort: c'est donc une valeur négative. Cela se vérifie en divers endroits du roman. Par exemple, quand Claude est en pleine "crise artistique", alors qu'il n'a pas trouvé son sujet, il veut "[...], ce soleil de Paris, qui, certains jours, chauffe à blanc le pavé, [...]: nulle part il ne fait plus chaud, les gens des pays brûlés s'épongent eux-mêmes, on dirait une terre d'Afrique, sous la pluie lourde d'un ciel en feu. [...] le martyr était au bout

⁵⁹E. Zola, L'Oeuvre, pp. 316-317.

d'une peinture pareille".⁶⁰

D'autres fois, c'est la chaleur dans l'atelier qui devient insupportable, ou celle de la foule à la sortie du Salon de peinture.

Après ce survol de la place du soleil dans L'Oeuvre, nous sommes tentés de donner au personnage central, Claude, des dimensions démiurgiques. Nous ne pensons pas, comme Zola, que Claude soit ce Sisyphe "[...] roulant l'éternelle roche qui retombait et l'écrasait [...]".⁶¹ Nous croyons plutôt que le peintre est une sorte de phénix qui voulait être le soleil, la lumière, et qui éprouvait le désir de "[...] se consumer dans ce brasier [...]"⁶², pour en renaître transfiguré. Mais Claude, dans la quête de la lumière, de l'absolu en art, a utilisé des moyens trop faibles pour réussir et, tel Icare, il est tombé dans "[...] la séduction diabolique propre aux désirs exaltés qui tournent en rêverie"⁶³; une fois le personnage mort, le soleil disparaît du roman. C'est pour cette raison que la lumière solaire est l'élément fondamental du livre, et que ses aspects et significations rejoignent la vie cyclothymique du personnage.

⁶⁰E. Zola, L'Oeuvre, p. 280.

⁶¹Ibidem, p. 321.

⁶²Ibidem, p. 114.

⁶³P. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, Paris, Payot, 1966, p. 48.

C'est à une incursion dans un psycho-espace solaire appartenant au monde des sentiments et des passions débouchant sur la mort, que nous convie maintenant La Bête humaine. Ce roman est dominé par trois personnages: Roubaud, Séverine et Jacques qui sont, au fond, "[...] les trois feux de l'arrière, le triangle rouge [...]".⁶⁴ A cette trilogie s'ajoutent Flore et la Lison, qui sont intimement reliées au personnage de Lantier.

Le soleil nous est d'abord présenté par rapport à Roubaud qui regarde la rue de Rome: "En face, sous ce poudrolement de rayons, les maisons de la rue de Rome se brouillaient, s'effaçaient, légères."⁶⁵ Nous remarquons qu'ici les rayons, - élément lumière -, ne manifestent et ne mesurent pas un espace précis; tout est indistinct, vague. Cette confusion provient du fait que nous avons là le décor vu à travers les yeux du sous-chef de gare, et celui-ci est en proie à la jalousie, car sa femme est sortie depuis longtemps. Nous avons là un exemple du soleil symbole de sentiments violents. Lorsque Séverine revient, ils mangent, puis s'accourent à la fenêtre: "Pour le moment, les fumées s'en étaient allées, le disque cuivré du soleil descendait dans la brume, [...]".⁶⁶ La couleur cuivrée possède, nous l'avons vu, certaines valeurs

⁶⁴E. Zola, La Bête humaine, p. 40.

⁶⁵Ibidem, p. 5.

⁶⁶Ibidem, p. 12.

négatives. Or, cette phrase appartient au contexte préparatoire à l'interrogatoire que Roubaud fera subir à Séverine; cet interrogatoire, résultat de la passion jalouse de Roubaud, se déroulera dans un climat très violent où les coups et le sang occuperont une place prépondérante. Donc, dans la dernière citation, la lumière symbolise encore quelque chose de violent, en l'occurrence la violence physique.

Le lendemain du meurtre de Grandmorin, Roubaud reprend son service à la gare du Havre. La lumière du soleil levant caractérise l'écoulement du temps pour le personnage: "Il regarda vers le nord la côte d'Ingouville, jusqu'aux arbres du cimetière, se détacher d'un trait violacé sur le ciel pâlisant; [...]." ⁶⁷

"[...], le vaste pan de ciel [...] flambait déjà d'un incendie de rayons; [...]" ⁶⁸

"Le soleil maintenant montait à l'horizon, une poussière d'or pleuvait dans l'air pâle." ⁶⁹

Cette luminosité est, malgré certains tons violents, sereine et prédispose au calme, à la détente. Pourtant, Roubaud et Séverine vont être interrogés sur la mort de Grandmorin.

⁶⁷ E. Zola, La Bête humaine, p. 81.

⁶⁸ Ibidem, p. 83.

⁶⁹ Ibidem, p. 85.

Impertubables, les deux "suspects" se verront lavés de tout soupçon; c'est la deuxième personnalité des personnages qui est alors mise en évidence, celle qu'ils adoptent face à la société. Or, jusqu'à présent, nous avons relevé deux types de lumière, à valeur négative et positive, symboles respectifs du "Ca" et du "Sur-moi". Ainsi, par l'intermédiaire des psycho-espaces, Zola nous montre son attitude vis-à-vis de l'homme et de ses instincts.

Il est un autre point intéressant concernant Roubaud et le soleil. Lorsqu'il est tacitement innocenté par les gens présents à la gare, nous voyons "[...] le soleil clair (monter) vainqueur des brumes matinales, dans la grande limpidité bleue du ciel; [...]"⁷⁰ Apparemment, le soleil vainqueur est le reflet de l'innocence et les brumes sont l'expression de la situation incertaine dans laquelle se trouvait le personnage. En extrapolant, nous pouvons présumer que le soleil symbolise la réaction du groupe devant l'innocence présumée de Roubaud, c'est-à-dire devant la manifestation de sa deuxième personnalité; partant de là, les brumes "imagent" le Ca de Roubaud et nous rejoignons les "vapeurs rousses" de Jacques Lantier.

Très tôt dans le roman, nous voyons que le soleil est,

⁷⁰E. Zola, La Bête humaine, p. 104.

pour Jacques, l'ennemi de l'instinct. A peine vient-il d'avouer à Séverine qu'il l'aime que "Le soleil baissait, se noyait à l'horizon, dans des vapeurs violâtres, et les rayons s'en allaient des pelouses, mourant en poussière d'or, à la pointe verte des sapins."⁷¹ Bien qu'il fasse cette déclaration sans ressentir la présence de l'autre, la bête qui sommeille en lui, nous n'avons pas de soleil triomphal, pas d'éclat lumineux, pas de couleurs gaies. Au contraire, c'est un soleil négatif, un soleil qui s'éteint, qui meurt. La lumière, pour lui, c'est la mort.

Un matin, après l'accident, alors qu'il se repose à la Croix-de-Maufras, "Une nappe de clair soleil entrant par la fenêtre, incendiant les rideaux rouges du lit, les tentures rouges des murs, tout ce rouge dont flambait la pièce [...]"⁷² On est tenté d'associer la couleur rouge à un meurtre déjà exécuté, mais il n'en est rien, car "Ebloui, il regarda le soleil, le ruissellement rouge où il était; puis, il se souvint: c'était décidé, c'était la nuit prochaine qu'il tuerait, lorsque le grand soleil aurait disparu."⁷³ Jacques ne peut tuer consciemment que dans le noir, tout comme il ne peut posséder une femme "[...] en plein jour ni même à la clarté d'une bougie, [...]"⁷⁴ C'est donc par rapport à la lumière que ces

⁷¹E. Zola, La Bête humaine, p. 168.

⁷²Ibidem, p. 382.

⁷³Ibidem, p. 383.

⁷⁴Ibidem, p. 376.

deux éléments se ressemblent; l'amour, comme le meurtre, est inconscient lorsqu'il se déroule à la lumière. La "bête humaine" de Jacques vit en latence dans les ténèbres. Seule, la lumière peut la faire entrer en action et la transformer en instrument de mort, mais une mort toute particulière: la disparition des autres donnant une vie active à sa "grande fêlure héréditaire". Inversement, l'obscurité endort sa "bête humaine" et permet aux autres, ainsi qu'à lui-même, de vivre pleinement. Par ailleurs, l'instinct de Jacques est un "instinct de feu": "[...] des morsures de feu, derrière les oreilles, lui trouaient la tête, gagnaient ses bras, ses jambes, le chassaient de son propre corps, sous le galop de l'autre, la bête envahissante".⁷⁵ Par cette image, Zola rejoint une certaine imagerie chrétienne, celle du mal, de Satan être de feu, Prince des ténèbres. Ainsi, nous pouvons associer les instincts de Jacques à un soleil noir, et son comportement social au soleil générateur de lumière. Tout le dilemme du personnage vient de là: comment ne pas mélanger ces deux soleils, comment ne pas confondre mort et amour, comment ne pas mêler les ténèbres et la lumière!

Le bref coup d'oeil que nous venons de jeter sur le soleil à travers quelques romans des Rougon-Macquart, nous permet de constater, comme nous l'avions pressenti dans l'introduction de ce chapitre, la plurivalence de cet élément psycho-

⁷⁵E. Zola, La Bête humaine, p. 390.

spatial. Il est sexuel, sentimental, féminin, symbole temporel et artistique; il est relié à la vie, à la mort, à la joie, à la tristesse, à l'équilibre, à la folie. Il est aussi témoin du passé, prophète, acteur, décor, etc... Il peut être doux, violent, brûlant ou froid, etc... Quoi qu'il en soit, les Rougon-Macquart foisonnent de notations solaires et l'échantillonnage étudié n'en représente qu'une infime partie. On peut se demander pourquoi Zola a tant utilisé ce feu cosmique. Il est possible que ce soit le reflet direct de sa personnalité, car "L'astre du jour situe [...] l'être [...] au niveau de ses plus grandes exigences, de ses aspirations les plus élevées [...]"⁷⁶, et il disait: "[...] si je prends définitivement la carrière littéraire, j'y veux suivre ma devise: Tout ou rien!"⁷⁷ Mais le soleil "[...] représente aussi cet être dans ses fonctions réalisatrices de mari et de père [...]"⁷⁸, et on sait quelle fut l'importance de ces fonctions pour le romancier.

⁷⁶J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Vol. 4, p. 221.

⁷⁷Lettre à Baille, citée par Marc Bernard in Zola par lui-même, Paris, Seuil, 1966, p. 14.

⁷⁸J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 221.

CHAPITRE III

LA LUNE ET LES ETOILES

Dans La Fortune des Rougon, les images lunaires sont nombreuses et rattachées essentiellement à deux groupes de personnages: Miette et Silvère d'une part, les insurgés d'autre part.

Silvère est le premier personnage éclairé par la lumière lunaire. Alors qu'il attend Miette dans l'aire Saint-Mittre, "La lune, pleine en ce moment, avait des clartés aiguës particulières aux lunes d'hiver. Le chantier, cette nuit-là, ne se creusait pas sinistrement comme par les nuits pluvieuses, éclairé de larges nappes de lumière blanche; il s'étendait dans le silence et l'immobilité du froid avec une mélancolie douce."¹ Ici, la lumière lunaire est blanche, couleur symbolisant, entre autres, le changement de condition. Or, de petit ouvrier de Plassans, Silvère devient membre du groupe des

¹E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 15.

insurgés qui se soulève contre le coup d'état. La lune serait donc l'annonciatrice de la future condition du personnage. Cependant, le blanc symbolise aussi la mort; bien que, dans cette même citation, Zola oppose cette couleur à quelque chose de sinistre, Silvère mourra, tué lâchement par Rengade. Une fois encore, la lune est annonciatrice, mais cette fois c'est d'un événement qui touchera le personnage. En reliant ces deux significations, - condition, événement -, il semblerait que la lumière lunaire symbolise le destin du personnage. Un peu plus loin, ce n'est plus l'espace entourant le personnage qui est éclairé, mais le personnage lui-même: "Il s'était placé dans un coin noir; mais, peu à peu, la lune qui montait le gagna et sa tête se trouva en pleine clarté."² "Il songeait toujours, assis sur la pierre tombale, ne sentant pas les clartés de la lune qui coulaient maintenant le long de sa poitrine et de ses jambes."³ Ces phrases sont à rapprocher de la mort du personnage: sa tête éclate et le roman s'achève "[...], sur la pierre tombale, (où) une mare de sang se caillait".⁴ C'est le tableau que nous offre la lune; d'abord la tête, puis le reste du corps sur lequel coulent les clartés comme coulera le sang. D'ailleurs, nous remarquons que le personnage est hors du temps, -'il songe -,

²E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 17.

³Ibidem, p. 18.

⁴Ibidem, p. 435.

et immobile, tout comme un cadavre. Nous estimons que, au symbole du destin vu précédemment, la lune joint celui de la connaissance rationnelle. En effet, à l'instar du romancier qui sait, dès la première page de son livre, ce que sera la dernière, la lune permet au lecteur de prévoir le dénouement du roman. Nous pouvons confirmer l'hypothèse émise ci-dessus en faisant observer que les mouvements de la lumière lunaire correspondent au regard descriptif du romancier.

Lorsque Miette arrive "[...]; il n'y eut plus que la lune vivante faisant tourner sur l'herbe l'ombre des tas de planches. [...]. Ils n'échangèrent pas de baisers, rien qu'une étreinte où l'amour avait l'innocence attendrie d'une tendresse fraternelle".⁵ La lune vient de changer; elle est vivante et cette vie en est une d'innocence, de pureté. Lorsque Miette nous est décrite, nous voyons que "Sous la ligne sombre des cheveux, le front, très bas, avait la forme et la couleur dorée d'un mince croissant de lune"⁶; or, le croissant de lune est un symbole de chasteté.

Puis, Miette et Silvère décident de se promener un peu avant de rejoindre les insurgés; à un moment donné, ils se trouvent "[...] sous les arbres dont la lune dessinait le long du trottoir les branches monstrueuses, [...]"⁷

⁵E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 22.

⁶Ibidem, pp. 23-24.

⁷Ibidem, p. 26.

Contrairement à la lumière solaire qui mesure l'espace, la lumière lunaire crée, ici, une distorsion spatiale, rendant le paysage presque irréel, ou même onirique. Cette dimension onirique de l'espace, nous la retrouvons lorsque Miette et Silvère regardent la vallée de la Viorne sous la lune: "On eût dit une vallée enchantée, une merveilleuse retraite où vivait d'une vie étrange tout un peuple d'ombres et de clartés."⁸ Au fond, on peut se demander si cet onirisme, ces déformations de l'espace, ne correspondent pas à l'innocence des personnages, - surtout celle de Silvère -, face à leur foi dans l'avenir; Silvère est un grand enfant, naïf, puéril, bourré des idéaux de justice, de liberté et d'égalité. En fait, il ne comprend pas très bien la situation et ses quelques lectures mal digérées (comme Etienne) l'ont entraîné à se créer un univers impossible. Quant à Miette, depuis "(qu') elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds"⁹, Zola nous dit qu'"elle fut la vierge liberté". Donc, nous pensons que la lune représente le rêve d'idéal des deux enfants et par le fait même manifeste leur innocence et leur inconscience.

La lune, associée à l'eau, est un symbole maternel, un

⁸E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 36.

⁹Ibidem, p. 50.

symbole de fécondité. Observons Miette qui se baigne dans la Viorne:

Et les jours de lune, des lueurs glissaient entre les troncs, des apparitions douces se promenaient le long des rives en robe blanche. Miette n'avait pas peur. Elle éprouvait une émotion indéfinissable à suivre les jeux de l'ombre. Tandis qu'elle avançait, d'un mouvement ralenti, l'eau calme dont la lune faisait un clair miroir se froissait à son approche comme une étoffe lamée d'argent; [...]. [...]; et elle allait de l'eau lumineuse, où se baignait la lune, dans l'eau noire, assombrie par les feuillages, avec des frissons, comme si elle eût quitté une plaine ensoleillée et senti le froid des branches lui tomber sur la nuque.¹⁰

En lisant ce passage, nous ne pouvons nous empêcher de songer à la scène d'amour entre Silvère et Miette, alors que, sous l'apparence d'un jeu, la jeune fille éprouvait une sensation indéfinissable. Miette est une adolescente, elle n'est pas encore femme; elle est à cette étape où l'enfant est présent dans un corps bientôt adulte. C'est donc dire que le personnage est, d'une part, mère en puissance, - cela est symbolisé par l'association eau-lune -, et, d'autre part, amante qui s'ignore, ce dernier point étant représenté par la couleur argent qui est le principe féminin dans la symbolique lunaire. En outre, nous notons qu'ici la lumière lunaire engendre une sensation de chaleur, élément maternel certes, mais aussi élément sexuel.

¹⁰E. Zola, La Fortune des Rougon, pp. 280-281.

Ainsi, par rapport aux deux personnages, la lune est l'image du destin, de la mort, du caractère et de l'état psycho-physiologique, - Silvère éprouve lui aussi une sensation indéfinissable lorsqu'il est seul avec Miette, mais il sent qu'il y a un "danger", rejoignant par là la position de Zola face à l'acte sexuel*. Quoi qu'il en soit, les deux enfants vivent un amour dans un espace aux dimensions cosmiques, "Et, sous le frisson de ce ciel, de ces eaux, de cette ombre, (ils) échangeaient une étreinte courte."¹¹

Puis, c'est l'arrivée des insurgés:

[...]; le large amphithéâtre qui monte de la rivière à Plassans, la cascade gigantesque sur laquelle coulaient les clartés bleuâtres de la lune, étaient comme couverts par un peuple invisible et innombrable acclamant les insurgés; et, au fond des creux de la Viorne, le long des eaux rayées de mystérieux reflets d'étain fondu, il n'y avait pas un trou de ténèbres où des hommes cachés ne parussent reprendre chaque refrain avec une colère plus haute.¹²

En fait, ce ne sont pas les hommes que nous voyons, mais l'espace dans lequel ils se trouvent, comme s'ils étaient écrasés par le monde. Cet espace est un immense amphithéâtre dans lequel semble se jouer une comédie à laquelle ne participeraient pas directement les acteurs. Le rideau n'est pas encore levé et nous ne voyons qu'une gigantesque cascade bleuâtre.

¹¹E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 277.

¹²Ibidem, p. 40.

* On sait que le romancier portait un jugement négatif sur la recherche du plaisir sexuel.

Or, le bleu symbolise le chemin où la réalité devient imaginaire et c'est comme si les comédiens n'étaient pas capables de comprendre le texte qu'on leur a donné, un texte qui les dépasse. Mais le bleu, c'est aussi la couleur de la Vérité, et ces hommes sont convaincus que leur interprétation est la seule bonne, la seule vraie: la lune transforme la comédie en tragédie! Puis, le rideau va s'ouvrir légèrement: "[...] la lune, glissant par cette trouée, rayait la route d'une large bande lumineuse. Quand les premiers insurgés entrèrent dans ce rayon, ils se trouvèrent subitement éclairés d'une clarté dont les blancheurs aiguës découpaient, avec une netteté singulière, les moindres arêtes des visages et des costumes".¹³ Enfin, nous voyons ces hommes, mais la lune nous les rend irréels, inhumains. Ils nous apparaissent coupants, tranchants, anguleux, comme des robots qui marchent parce que quelqu'un ou quelque chose les a mis en route, en l'occurrence une situation politique. La lumière qui les éclaire est d'un blanc vif, violent; en nous rappelant que le blanc symbolise la mort, nous savons déjà que ces hommes courent à la destruction, en avançant avec l'inexorabilité, "(l')impétuosité vertigineuse d'un torrent".¹⁴

Après un arrêt à Plassans, les révolutionnaires reprennent

¹³E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 41.

¹⁴Ibidem, p. 45.

la route:

Sous la lumière pâle, les insurgés s'avançaient comme dans une avenue de ville détruite, ayant aux deux bords des débris de temples; la lune faisait de chaque rocher un fût de colonne tronqué, un chapiteau écroulé, une muraille trouée de mystérieux portiques. En haut, la masse des Garrigues dormait, à peine blanchie d'une teinte laiteuse, pareille à une immense cité cyclopéenne dont les tours, les obélisques, les maisons aux terrasses hautes, auraient caché une moitié du ciel; et, dans les fonds, du côté de la plaine, se creusait, s'élargissait un océan de clartés diffuses, une étendue vague, sans bornes, où flottaient des nappes de brouillard lumineux. La bande insurrectionnelle aurait pu croire qu'elle suivait une chaussée gigantesque, un chemin de ronde construit au bord d'une mer phosphorescente et tournant autour d'une Babel inconnue. [...] toute la vague étendue, noyée sous les buées blanchâtres de la lune, s'agitait confusément, avec de brusques frissons de colère. Pendant des lieues, le spectacle resta le même.¹⁵

L'espace décrit ci-dessus est vague, ce que confirme la référence à une Babel inconnue. Or, les insurgés ne sont vraiment pas organisés; ils ne savent même pas quelle route emprunter: le chemin qui s'ouvre devant eux est diffus, sans délimitations précises. En outre, on ne peut affirmer que l'ordre et la discipline régnaient dans leurs rangs. Enfin, la cité est immense, cité aux dimensions cosmiques. En opposant cette vision à la vision de ville dans laquelle avancent les hommes, nous estimons que la cité détruite représente la réalité à laquelle doivent faire face les insurgés, à savoir un monde détruit par un coup d'état, et que la cité cyclopéenne

¹⁵E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 226.

symbolise leurs aspirations, leur enthousiasme puéril, leur désir de refaire une société. Et c'est sous ce rapport que la comparaison avec la tour de Babel prend une autre signification, celle de "(l')expression de la conscience humaine révoltée contre le despotisme d'une organisation de tendance totalitaire".¹⁶ Ce qui nous semble important ici, c'est que ce soit la lumière lunaire qui crée ces psycho-espaces, portant ainsi avec elle trois grandes significations. Tout d'abord, une lumière psychologique, représentative de l'état d'esprit des insurgés, puis l'image de la position politique de Zola pour qui le coup d'état était une tache marquant la conscience française. Enfin, lumière prophétique, annonciatrice de l'avenir du mouvement de révolte, avenir négatif symbolisé par les ruines dans lesquelles il avance et l'inconnu vers lequel il se dirige. La cité cyclopéenne lunaire, comme l'idéal de ces hommes, est trop haute; ils ne vont pas vers elle et la contournent en empruntant le chemin de ronde.

En résumé, la lune, dans La Fortune des Rougon, possède des significations psychologiques tant pour Miette et Silvère que pour les insurgés, significations fortement teintées de prophétisme: c'est la lumière du destin. Par ailleurs, c'est aussi une lumière politique, que ce soit au niveau de l'auteur ou des personnages, allant jusqu'à participer aux regards

¹⁶J. Chevalier et A. Gherbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973, Vol. 1, p. 152.

que les bourgeois de Plassans jettent sur les feux des insurgés campant dans la plaine: "La lune, qui les éteignait à demi, les faisait s'étaler comme des mares de sang."¹⁷

Dans Germinal, nous avons "trois lunes importantes" éclairant Etienne avec La Mouquette ou avec Catherine, la réunion dans la forêt de Vandame et enfin le meurtre de la sentinelle.

Etienne vient de faire comprendre à La Mouquette qu'il ne désire plus la revoir: "Pas à pas, ils étaient arrivés aux premières maisons de Montsou, et ils se tenaient à plein bras, sous la lune large et ronde, [...]."¹⁸ La pleine lune est un symbole maternel, un symbole de fécondité, et La Mouquette a parfois une attitude de mère envers Etienne; elle le couve du regard, elle lui donne à manger. En outre, nous croyons que dans l'ensemble du roman, La Mouquette est un personnage maternalisé: en effet, derrière son apparence de débauchée sexuelle, les hommes avec lesquels elle couche sont les siens, ce sont ses mineurs. De plus, lors de l'affrontement entre les grévistes et la troupe, elle n'hésite pas à se sacrifier pour sauver Catherine...

Après son combat avec Chaval chez Rasseneur, Etienne sort

¹⁷E. Zola, La Fortune des Rougon, p. 347.

¹⁸E. Zola, Germinal, p. 264.

se promener en compagnie de Catherine: "Dans le ciel livide, on devinait la lune pleine, derrière de grands nuages, des haillons noirs qu'un vent de tempête roulait furieusement très haut; [...]."¹⁹ Dans ce psycho-espace, nous avons les nuages qui peuvent représenter soit l'avenir du mouvement de grève, soit le combat entre Etienne et Chaval, soit l'avenir des relations entre Etienne et Catherine. Si nous retenons cette dernière possibilité, la lune joue alors un rôle important. Nous avons vu que, lorsqu'elle est pleine, cette planète symbolise la maternité, la fécondation; cependant, ici, elle est cachée. Ni Etienne, ni Catherine ne savent qu'ils vont s'appartenir, et ce avec le désir de l'enfant: "Et ce fut enfin leur nuit de noces, au fond de cette tombe, sur ce lit de boue, le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu le bonheur, l'obstiné besoin de vivre, de faire de la vie une dernière fois."²⁰ Ainsi, le symbole maternel de la lune se trouve confirmé. Puis, les deux personnages continuent leur promenade:

Un nuage d'encre passait justement sur la lune, ils ne distinguaient même plus leurs visages, et leurs souffles se mêlaient, leurs lèvres se cherchaient, pour ce baiser dont le désir les avait tourmentés pendant des mois. Mais, brusquement, la lune reparut, ils virent au-dessus d'eux, en haut des roches blanches de lumière, la sentinelle détachée du Voreux, toute droite. Et, sans qu'ils se fussent baisés

¹⁹E. Zola, Germinal, p. 390.

²⁰Ibidem, p. 489.

enfin, une pudeur les sépara, cette pudeur ancienne où il y avait de la colère, une vague répugnance et beaucoup d'amitié.²¹

Nous remarquons que la lumière lunaire empêche le geste: physiquement, l'amour est impossible lorsqu'il y a de la lumière, ce qui n'est pas sans nous rappeler l'attitude de Jacques Lantier. La lune devient donc aussi un obstacle aux relations physiques d'Etienne et Catherine.

La deuxième lune du roman, c'est celle de la réunion dans la forêt de Vandame: "Il faisait nuit noire à terre, les branches hautes se découpaient sur le ciel pâle, où la lune pleine, montant à l'horizon allait éteindre les étoiles."²² Encore une fois, nous avons une lune-mère et ce symbole nous fait comprendre que la réunion va déboucher sur quelque chose: elle va enfanter la grève.

Alors, Etienne se tint un instant immobile sur le tronc d'arbre. La lune, trop basse encore à l'horizon, n'éclairait toujours que les branches hautes; et la foule restait noyée de ténèbres,
.
Notre tour est venu, lança-t-il dans un dernier éclat. C'est à nous d'avoir le pouvoir et la richesse!

Une acclamation roula jusqu'à lui, du fond de la forêt. La lune, maintenant, blanchissait toute la clairière, découpait en arêtes vives la houle des têtes, jusqu'aux lointains confus des taillis, entre les grands troncs grisâtres.²³

²¹E. Zola, Germinal, pp. 391-392.

²²Ibidem, p. 269.

²³Ibidem, pp. 270-274.

Il est intéressant de noter que la foule est éclairée par la lune seulement lorsqu'Etienne l'a "chauffée" par des discours et lui a promis le pouvoir et la richesse. Cela veut donc dire qu'il y a une relation entre Etienne et la lumière lunaire. Le mouvement de celle-ci est directement lié à l'amplification du discours du personnage et les grévistes sont "illuminés" par la vision du futur que leur propose l'orateur, un peu comme les Maheu, le soir, quand Etienne faisait miroiter devant eux un avenir plein de promesses. Cependant, ici, la lumière est blanche, représentant la destruction et la mort. Peu à peu la foule devient incontrôlable, et "Les têtes vidées par la famine, voyaient rouge, rêvaient d'incendie et de sang, au milieu d'une gloire d'apothéose, où montait le bonheur universel. Et la lune tranquille baignait cette houle, [...]"²⁴ La lumière lunaire a terminé son travail, sa blancheur a lancé son avertissement et elle devient un témoin tranquille, signe d'un destin auquel on ne peut rien changer, signe de la fatalité regardant ces hommes impuissants dont les rêves ne peuvent se réaliser, et "L'ouragan de ces trois mille voix emplit le ciel et s'éteignit dans la clarté pure de la lune."²⁵

Nous entrons maintenant en contact avec le contexte

²⁴E. Zola, Germinal, p. 279.

²⁵Ibidem, p. 280.

spatial préparatoire au meurtre du soldat:

Comme il se retrouvait près du terri, la lune se montra très claire. Il leva les yeux, regarda le ciel, où passait le galop des nuages, [...], ils s'effiloquaient, plus minces, d'une transparence brouillée d'eau trouble sur la face de la lune; et ils se succédaient si rapides que l'astre, voilé par moments, reparaissait sans cesse dans sa limpidité.

Le regard empli de cette clarté pure, Etienne baisait la tête, lorsqu'un spectacle, au sommet du terri, l'arrêta.²⁶

Puis, c'est le meurtre proprement dit:

La lune s'était cachée, il l'avait vu se ramasser sur lui-même, prêt à bondir, mais la lune reparaissait, et l'enfant resta accroupi. [...]. Et, brusquement, comme un nuage jetait ses ténèbres, Jeanlin sauta sur les épaules du soldat, d'un bond énorme de chat sauvage, s'y agrippa de ses griffes, lui enfonça dans la gorge son couteau grand ouvert. [...]. Cela fut si rapide, qu'il y eut seulement dans la nuit un cri étouffé, pendant que le fusil tombait avec un bruit de ferraille. Déjà, la lune, très blanche, luisait.²⁷

En tant qu'annonciatrice de mort, la lumière lunaire est pure, limpide, absolue au point de remplir les yeux du témoin. Avec la deuxième citation, nous découvrons une lune qui s'oppose au geste entraînant la mort, tout comme, auparavant, elle s'opposait à l'amour physique entre Etienne et Catherine. Voici donc deux éléments, - amour, mort -, rassemblés par leur incapacité à se manifester en présence de la lune, et symbolisés par un couteau sur le manche duquel est gravé le mot "amour".

²⁶E. Zola, Germinal, p. 393.

²⁷Ibidem, p. 394.

A travers ces trois psycho-espaces, nous avons vu une lune-mère, une lune-témoin, une lune symbolisant le destin, et une lune s'opposant au geste physique de l'amour et de la mort. De plus, nous remarquons que, dans le roman, la lune éclaire un personnage seulement lorsque Etienne est présent. Cela reviendrait donc à dire qu'Etienne est un être aux attributs lunaires, plus précisément le symbole du rayon lunaire qui peut tout aussi bien féconder, stimuler ou détruire suivant le sujet qui le reçoit. D'autre part, les trois lunes que nous avons relevées sont associées aux trois grands thèmes de Germinal: la lutte du capital et du travail, la mort, l'amour impossible. Enfin, Etienne est le personnage qui traverse le livre en faisant découvrir au lecteur tout l'univers romanesque; à ce titre, il est encore un être lunaire comparable à la lune-guide des nuits chez certains peuples nomades. En outre, en faisant prendre conscience aux mineurs de leur valeur en tant qu'êtres humains, Etienne est encore le symbole lunaire du guide.

Avec Le Rêve, Zola nous entraîne, évidemment, dans des mondes oniriques. Si ces mondes sont riches d'images, de formes, de couleurs, il n'en demeure pas moins que dans cette oeuvre le romancier les fait graviter presque exclusivement autour d'un univers lunaire.

Angélique, dans une de ces rêveries, se prend pour Laurette de Hautecoeur appelée par son cousin Richard: "[...];

et elle crut qu'il l'appelait, et comme un rayon de lune jetait entre eux un pont de clarté, elle marcha vers lui; mais, au milieu, dans sa hâte, un faux pas la fit sortir du rayon, elle tomba et se brisa au pied des tours; [...]"²⁸ Même si le personnage ne fait que s'imaginer confusément cette histoire, il est cependant exact de dire que l'impact psychologique de l'imaginaire sur Angélique est très puissant; à ce moment-là, les deux éléments spatiaux, - le pont et le rayon -, de cette vision se chargent de significations. Le pont symbolise à la fois le passage et l'épreuve, en fait comme dans tout périple initiatique, et le rayon représente souvent une influence, qu'elle soit spirituelle ou matérielle. Or, Laurette de Hauteceur fait partie des "Mortes heureuses" et Angélique se demande "[...], pourquoi donc ne mourrait-elle pas toute jeune, elle aussi?"²⁹ En s'identifiant à Laurette, Angélique nous montre son désir: mourir dans le bonheur, mourir jeune. Etant donné que les personnages de Zola sont prédestinés, - Le Rêve, malgré son caractère particulier par rapport à l'ensemble des Rougon-Macquart, n'échappe pas à cette constante -, l'image du pont lunaire nous permet de connaître, déjà, le dénouement du roman et, ce faisant, le destin de la jeune fille. Par conséquent, ce qui, a priori, semblait être seulement le reflet d'un bonheur supra-humain, - mourir jeune

²⁸E. Zola, Le Rêve, p. 76.

²⁹Ibidem, p. 77.

dans la lumière -, se révèle représenter aussi une des lignes directrices de la philosophie du romancier.

Angélique, presque tous les soirs, attendait sur son balcon et "[...] elle était bouleversée par une attente, bien que personne ne dût venir".³⁰ Mais,

Les soirées suivantes, parmi les étoiles, elle vit apparaître le mince croissant de lune nouvelle. Mais l'astre déclinait avec le jour finissant et s'en allait, derrière le comble de la cathédrale, pareil à un oeil de clarté vive que la paupière recouvre. Elle le suivait, le regardait s'élargir à chaque crépuscule, impatiente de ce flambeau, qui allait enfin éclairer l'invisible. [...]. Et alors, dans la lumière, la création continua. Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps. Car elle n'aperçut d'abord qu'une ombre effacée se mourant sous la lune. [...] Un soir, elle crut reconnaître la fuite lestée de deux épaules, et ses yeux se portèrent sur le vitrail: il était grisâtre, comme vidé, éteint par la lune qui l'éclairait en plein.³¹

Le croissant de lune symbolise la chasteté et la naissance: c'est Angélique. Elle est pure et s'éveille peu à peu à un monde nouveau, le monde de son désir que nous appellerons le monde de Laurette. Lorsque le croissant est associé à l'étoile, il symbolise le paradis; dans cette optique, nous découvrons le caractère mystique du désir d'Angélique. Par ailleurs, nous avons le flambeau qui est, en quelque sorte, le guide d'Angélique, la lumière qui éclaire les chemins de l'initiation sur le plan symbolique. L'idée d'initiation à

³⁰E. Zola, Le Rêve, p. 80.

³¹Ibidem, p. 83.

un monde mystique se trouve représentée par l'image de la création qui s'effectue dans la lumière. Celle-ci ne se fait pas n'importe comment, car "[...] le rôle essentiel de la Lumière est, semble-t-il, d'imposer à la création ordre et Beauté, [...]"³², ce qu'au fond Angélique recherchera mais en vain, étant donné que, ne pouvant pas monter vers la lumière, la lumière descendra "[...], et si elle descend, c'est pour envelopper les choses d'en-bas de son filet scintillant et les reprendre".³³ Donc, la lumière lunaire joue le rôle de la créatrice et de l'initiatrice.

Enfin, Angélique va LE voir; l'espace suivant nous prépare à cette venue:

La lune, en son plein, éclairait le Clos-Marie. Quand elle était au zénith, les arbres, sous la lumière blanche qui tombait d'aplomb, n'avaient plus d'ombres, pareils à des fontaines ruisselantes de muettes clartés. Tout le champ s'en trouvait baigné, une onde lumineuse l'emplissait, d'une limpidité de cristal; et l'éclat en était si pénétrant, qu'on y distinguait jusqu'à la découpe fine des feuilles de saules. Le moindre frisson de l'air semblait rider ce lac de rayons, endormi dans sa paix souveraine, [...]."³⁴

La lune est pleine, la lumière est au maximum de son intensité, elle va enfanter une vision: "Là, dans la clarté vive, elle l'aperçut debout, tourné vers elle. [...]. Il n'y

³²H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 505.

³³Ibidem, p. 506.

³⁴E. Zola, Le Rêve, p. 85.

avait plus que lui, très clair."³⁵ Tout a disparu, il n'y a plus que lui, tellement confondu avec la lumière qu'il semble en être la source. Les désirs d'Angélique se réalisent; ses rêves sont concrétisés dans cette apparition lumineuse. C'est donc dire que l'origine profonde de son désir n'était pas tant l'homme que l'origine de la lumière. Ceci explique la dimension mystique du monde de ses rêves. Par la suite, le roman nous donnera encore de nombreuses notations lunaires aux significations identiques à celles que nous venons de voir. Cependant, parfois, la lune n'est ni créatrice, ni initiatrice, mais annonciatrice de bonheur: "Il allait venir, la lune messagère n'était entrée avant lui que pour les éclairer de cette blancheur d'aurore."³⁶ Toutefois, ce bonheur doit être pur pour avoir droit à la présence de la lune; en effet, les rares fois où un soupçon d'élément charnel, c'est-à-dire terrestre, se mêle à leurs rencontres, la lune reste voilée et la chaleur s'insère dans l'espace: "Ils ne pouvaient se voir, le ciel s'était couvert d'une nuée de chaleur, que la lune à son lever, amincie, n'éclairait pas encore."³⁷

Ainsi la lune, dans ce roman, en plus de devoir son importance au fait qu'elle est le symbole de l'imagination et

³⁵ E. Zola, Le Rêve, p. 85.

³⁶ Ibidem, p. 129.

³⁷ Ibidem, p. 160.

du rêve, joue le triple rôle de créatrice, d'initiatrice et d'annonciatrice. En outre, elle représente, d'une part, la fatalité dans les Rougon-Macquart et, d'autre part, le caractère de pureté mystique des désirs du personnage central : Angélique.

Si nous avons retenu La Bête humaine dans cette étude, ce n'est certes pas en raison de l'abondance des notations de lune, car elles sont rares. Ce sont plutôt les particularités caractérisant ce feu cosmique qui nous ont arrêté. En effet, la lune offre des teintes que nous n'avions pas rencontrées auparavant.

"Dans le ciel, une nuée laiteuse, uniforme, s'était répandue, et la pleine lune, qu'on ne voyait pas, noyée derrière, éclairait toute la voûte d'un reflet rougeâtre."³⁸ Cette citation constitue le contexte spatial préparatoire à la rencontre de Jacques et de Flore. Déjà, nous pouvons affirmer qu'un événement important va se dérouler, car la lune est pleine; mais cette signification n'est pas nouvelle et nous ne nous étendrons pas dessus. Par contre, la lune est rouge, et cette couleur provient du fait qu'elle est cachée. En anticipant sur la suite du roman, nous savons que Jacques va essayer de tuer Flore parce qu'il ne réussit pas à séparer le désir sexuel de l'idée de meurtre, tout au moins pour l'instant.

³⁸E. Zola, La Bête humaine, p. 56.

Pourtant, la lumière qui éclaire cette rencontre est extrêmement faible; nous n'avons donc pas la même signification qu'avec la lumière solaire: elle ne peut pas expliquer l'association amour-mort. Donc, la lune rouge cachée représente un autre aspect du personnage et nous pensons qu'elle concrétise sa bête humaine. En effet, comme elle, elle est cachée, voilée par une apparence de calme, de quiétude, et si elle est rouge, c'est parce que cette couleur représente la violence contenue, la force à l'état brut, l'instinct. Or, astrologiquement parlant, la lune peut symboliser les pulsions instinctives de l'homme, son côté primitif. Après la tentative de meurtre, Jacques reprend conscience de l'espace qui l'entoure: "La campagne restait noyée d'ombre, il n'y avait de lumière qu'au ciel, le fin brouillard, l'immense coupole de verre dépoli, que la lune, cachée derrière, éclairait d'un pâle reflet jaune; [...]."³⁹ Maintenant, la bête s'est endormie; elle est en "veilleuse". De plus, Jacques-bête humaine n'est pas satisfait et cette insatisfaction se traduit par la pâleur du jaune qui est un symbole de déception. Dans le reste du roman, la lune n'offre pas un grand intérêt au niveau de l'interprétation. Signalons seulement que ce feu cosmique est blanc lorsqu'il éclaire la ligne Paris-Le Havre, cette ligne où Jacques mourra; nous retrouvons ainsi le symbole du blanc signe de mort.

³⁹E. Zola, La Bête humaine, p. 66.

Jusqu'à présent, nous avons quasiment négligé de parler de cet autre feu cosmique que sont les étoiles. Il faut avouer que sa présence fut fort discrète, tant sur le plan quantitatif que qualitatif. Cependant, le dernier volume de la série des Rougon-Macquart vient faire oublier partiellement cette absence. Effectivement, dans Le Docteur Pascal, les étoiles occupent une place relativement importante dans les relations entre Clotilde et le docteur.

Rien ne va plus entre Pascal et Clotilde; la situation est tendue. Un soir, Pascal, n'ayant pas entendu la jeune fille rentrer dans sa chambre, sort et la trouve:

La nuit était admirable, une nuit de septembre, brûlante encore, avec un ciel immense, criblé d'étoiles, dans son infini de velours sombre; et, au fond de ciel sans lune, les étoiles luisaient si vives et si larges, qu'elles éclairaient la terre.

 Elle était toute dans l'infini pur de ce ciel d'été, au milieu des astres.⁴⁰

D'une part, si nous regardons le mot étoile dans le Dictionnaire des symboles, nous voyons que ce feu cosmique peut représenter un ange; d'autre part, au moment où se déroule cette scène, Clotilde est en pleine crise de doute, un doute mystique fortement influencé par les paroles du capucin qu'elle va écouter. Sous l'emprise spirituelle de cet homme, elle en vient à remettre en question la vérité scientifique

⁴⁰E. Zola, Le Docteur Pascal, pp. 122-124.

du "maître", et elle se tourne vers la croyance, la foi. A ce moment-là, il n'est pas impossible que l'étoile symbolise l'orientation mystique de Clotilde, et son désir de savoir, d'atteindre la félicité est illustré par sa "communion" physique avec le ciel d'été. Par ailleurs, l'étoile représente aussi le conflit entre le spirituel qui est lumineux et le matériel qui n'est que ténèbres; l'aspect quantitatif du feu cosmique viendrait alors démontrer la tendance philosophique qui s'installe en Clotilde, car n'oublions pas que l'espace est fonction du personnage qui s'y trouve, ici la jeune fille.

Ensuite, le médecin et sa nièce ont une discussion au sujet des places respectives de la science et de la religion; puis,

Un instant, ils se turent, sans un mouvement, les regards perdus parmi les milliards de mondes, qui lui-
saient au ciel sombre. Une étoile filante traversa
d'un trait de flamme la constellation de Cassiopée.
Et l'univers illuminé, là-haut, tournait lentement
sur son axe, dans une splendeur sacrée, tandis que,
de la terre ténébreuse, autour d'eux, ne s'élevait
qu'un petit souffle, une haleine douce et chaude de
femme endormie.⁴¹

Avec ses exposés, le docteur Pascal a amplifié le doute, l'insécurité spirituelle de Clotilde dont l'attirance vers la religion commence à vaciller; alors, un trait de feu traverse le monde étoilé. Cependant, l'emprise de Pascal est encore très faible et cela se voit dans l'image de la "terre

⁴¹E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 128.

ténébreuse" qui n'exhale qu'un petit souffle. Quoi qu'il en soit, Pascal, malgré les exhortations de sa nièce, reste très attaché à ses convictions, "[...]; et, sur leur tête, il semblait que le vaste ciel criblé d'étoiles eût pâli d'un frisson, malgré l'aube encore lointaine".⁴² Voilà qui est prémonitoire de la future conversion de Clotilde: la pensée scientifique du médecin fait trembler l'univers de la jeune fille; l'espace est en train de changer, et, peu à peu, le monde de Clotilde va se fondre dans celui de Pascal.

Par rapport à l'ensemble des Rougon-Macquart, il est intéressant de remarquer que Le Docteur Pascal est le seul roman où l'étoile ait une certaine importance, même si La Joie de vivre nous en montre un peu. Cela s'explique par le fait que, jusqu'à ce dernier volume de la série, Zola était le montreur de marionnettes; il tirait les ficelles sans s'imbriquer directement, sans avoir jamais senti la nécessité de s'impliquer dans un débat philosophique portant sur la valeur de la conception positiviste de l'univers. Dans le livre qui nous occupe, le romancier a éprouvé le besoin de justifier ses positions et, pénétrant dans son oeuvre sous les traits du Dr Pascal, s'est mesuré à un certain irrationnalisme religieux, à une certaine difficulté à accepter le pouvoir de la science à la fin du dix-neuvième siècle, symbolisée par le personnage de Clotilde.

⁴²E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 133.

DEUXIEME PARTIE

LES FEUX ARTIFICIELS OU FEUX HUMAINS

CHAPITRE PREMIER

LES INCENDIES

La Conquête de Plassans est le premier roman des Rougon-Macquart qui contient un incendie réel, celui de la maison des Mouret. Zola nous le décrit pour ainsi dire de l'intérieur et de l'extérieur, soit par le biais de l'incendiaire lui-même, Mouret, soit par l'intermédiaire des curieux de Plassans venus assister au "spectacle".

Mouret, ayant réussi à s'échapper de l'asile, se dirige vers Plassans: "Le ciel était couleur de cendre, avec de grandes traînées rosâtres, éclairant la nuit d'un pâle reflet de brasier agonisant."¹ Nous nous trouvons, ici, en présence du contexte psycho-spatial préparatoire à la flambée de la maison des Mouret. En effet, des indices, comme certaines visions, certains rêves de Marthe, nous avaient permis de

¹E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 410.

savoir que Mouret mettrait le feu à sa demeure. Avec cette citation, nous entrons de plain-pied dans l'événement que nous attendions. Ce qu'il est intéressant de noter, ce sont les éléments "pyroméniques" contenus dans cette phrase, et plus particulièrement les couleurs cendre et rosâtre. Celle du brasier agonisant, quant à elle, pourrait bien représenter la fin de la torture mentale de Mouret.

La cendre est, d'un côté, un résidu, ce qui reste après le passage du feu; cela correspond, nous semble-t-il, à la détermination, ou plus exactement à l'idée bien arrêtée de Mouret; elle rejoint donc la teinte du brasier agonisant. Par ailleurs, la cendre symbolise la mort; la suite du texte viendra confirmer, illustrer ce symbole. En ce qui concerne le rose, une de ses significations nous paraît valable: la couleur rose est le résultat du mélange du blanc et du rouge avec leur valeur symbolique, mort pour le blanc et passion aveugle pour le rouge lorsqu'il est incontrôlé. La mort, le roman en contient; quant au rouge qui est une couleur de feu, il sera comme ce dernier, incontrôlable.

Mouret a tout préparé: "Quand tout fut prêt, il jouit un instant de son oeuvre. Il allait de tas en tas, se plaisait à la forme carrée des bûchers, faisait le tour de chacun d'eux, en frappant doucement dans ses mains d'un air de satisfaction extrême."² Immédiatement, nous remarquons qu'il

²E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 421.

existe une sorte de symbiose entre les bûchers et l'état psychologique du personnage: Mouret semble possédé par le spectacle de ces tas de bois. Or, une des significations les plus puissantes du bûcher est celle d'un instrument de condamnation au supplice du feu, et Mouret a dressé les deux bûchers après avoir vu Olympe, Trouche et l'abbé Faujas dans la maison; il n'est donc pas impossible que le sentiment de vengeance se soit transformé jusqu'au point où, "mysticisé", il domine le personnage qui va jusqu'à accomplir une espèce de danse rituelle. Puis, il met le feu; celui-ci augmente rapidement, et

Une fureur croissante le secouait, la grande clarté de l'incendie achevait de l'affoler. Il descendit à deux reprises avec des sauts prodigieux, tournant sur lui-même, traversant l'épaisse fumée, activant de son souffle les brasiers, dans lesquels il rejetait des poignées de charbons ardents. La vue des flammes s'écrasant déjà au plafond des pièces le faisait asseoir par moments sur le derrière, riant, applaudissant de toute la force de ses mains.

Cependant, la maison ronflait comme un poêle trop bourré. L'incendie éclatait sur tous les points à la fois, avec une violence qui fendait les planchers. Le feu remonta, au milieu des nappes de feu, les cheveux grillés, les vêtements noircis.³

Nous retrouvons, "amplifiée", la symbiose dont nous parlions tout à l'heure; la transformation de l'état psychologique du personnage est proportionnelle à l'augmentation de

³E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 422.

l'intensité de l'incendie. Maintenant, Mouret fait partie du feu; il le traverse, le touche, le prend, etc., comme s'il était devenu maître de l'élément igné. Nous nous demandons alors quel est le jugement, quelle est la position que Zola adopte vis-à-vis de son personnage: lui est-il sympathique ou antipathique?* Nous pensons que, même s'il le traite de fou, le romancier éprouve une certaine attirance pour Mouret; cela nous est prouvé par des rapports entre les personnages et deux aspects du feu. D'une part, nous avons une épaisse fumée; celle-ci est produite, certes, par la maison qui brûle, mais aussi par la combustion des locataires. Or, la fumée, en fonction de sa densité et de sa couleur, "évoque l'impureté qui s'élimine ou l'élément subtil qui se libère"⁴; ici, en raison de sa densité, la fumée représente l'impureté, ce qui nous permet donc d'affirmer que l'auteur attribue des valeurs négatives aux occupants du bâtiment. Par opposition, nous voyons Mouret prendre des charbons ardents dans ses mains: le fait de toucher des charbons ardents, soit en marchant dessus ou en les tenant, symbolise, dans certaines civilisations, outre la maîtrise de soi, la pureté absolue. En conséquence, le personnage de Mouret a une dimension positive qui, si elle n'est pas la pureté au sens religieux du terme, manifeste, au fond, sa situation de victime

⁴H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 471.

*: avec la mort du père Fouan, nous voyons nettement que Buteau est antipathique à l'auteur (La Terre, pp. 481-482).

des événements et de son entourage.

Ce feu ambivalent nous permet ainsi de voir, d'une part, une des techniques de composition chères à Zola, à savoir le contraste, l'antithèse qui, si elle n'atteint pas la puissance hugolienne, donne souvent à ses romans leur dimension épique, et, d'autre part, sa position par rapport à ses personnages.

Disparaissant temporairement de la scène, Mouret laisse la place à Mme Faujas qui va essayer de sauver son fils:

Au fond du corridor, la porte de Mme Faujas s'étant brusquement ouverte, la flamme s'engouffra dans la chambre avec le roulement d'une tempête. La vieille femme parut au milieu du feu. Les mains en avant, elle écarta les fascines qui flambaient, sauta dans le corridor, rejeta à coups de pied, à coups de poing, les tisons qui masquaient la porte de son fils, qu'elle continuait à appeler désespérément. [...]. Elle dut l'enfoncer; la porte, qui brûlait, céda facilement. Elle reparut, tenant son fils entre les bras. [...]. Elle éteignait les charbons sous ses pieds nus, s'ouvrait un passage en repoussant les flammes de sa main ouverte, [...].⁵

Rien, plus que l'épreuve du feu, n'aurait pu nous montrer la puissance, la force, l'intensité de l'amour d'une mère pour son Fils. Zola, dans cet extrait, divinise pratiquement Mme Faujas. Il la fait surgir dans le feu en une apparition fantastique, repousser les flammes, éteindre les charbons en marchant dessus, ce qui semble traduire la pureté de

⁵E. Zola, La Conquête de Plassans, pp. 422-423.

sa dévotion envers son enfant: l'amour maternel est plus puissant que le feu, cet élément qui détruit tout.

Pendant ce temps-là, Mouret qui guettait, tapi, tel un animal, saute sur l'abbé Faujas, l'arrache des bras de sa mère et l'étrangle: "Et il roula avec le corps le long des marches embrasées, pendant que, Mme Faujas, qui lui avait enfoncé les dents en pleine gorge, buvait son sang."⁶ D'un côté comme de l'autre, nous quittons le monde humain pour passer dans un univers bestial. Mouret, ainsi qu'une bête de proie, attendait sa victime en grognant; une fois qu'il l'a attrapée, il la meurtrit, l'égratigne, l'étrangle et son cri se transforme en un appel: Marthe! Ainsi, la mort a pu, seule, lui permettre de redevenir un instant "humain". Quant à Mme Faujas, elle mord et boit le sang; la morsure a deux symboles et nous pensons que les deux s'appliquent à notre personnage. D'une part, au niveau de l'empreinte laissée, la morsure représente une volonté de possession et il est clair que Mme Faujas veut reprendre son fils à Mouret. D'autre part, sur le plan du coup porté, la morsure indique, - selon C.G. Jung -, "une dangereuse agression des instincts" et c'est ici que Mme Faujas rejoint la bête qui protège instinctivement son petit. Et l'incendie continuait pendant que "Les Trouche flambaient dans leur ivresse, sans un soupir. La maison,

⁶E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 423.

dévastée et ruinée, s'abattait au milieu d'une poussière d'étincelles."⁷

L'incendie décrit de l'intérieur nous aura permis de découvrir les limites de l'être humain, de percevoir la manifestation de l'instinct. Derrière l'aspect superficiel de la vengeance, Mouret reprend possession, non seulement de son bien terrestre, mais aussi de lui-même, car l'arrivée de l'abbé Faujas ayant supprimé le feu solaire, la vie du commerçant avait perdu son soleil, son équilibre mental: " - Regardez-donc, demanda-t-il en se retournant brusquement, si je n'ai pas un soleil dans le dos."⁸ Sans la lumière intellectuelle, l'homme redevient un animal...

Vu par les badauds, le feu change d'aspect: "Les croisées des Mouret éclatèrent, les flammes parurent au premier étage. Brusquement, la rue fut éclairée par une grande lueur; il faisait clair comme en plein jour."⁹ L'incendie n'a pour l'instant qu'une dimension spectaculaire, dimension qui va s'accentuer jusqu'au ridicule, démontrant par le fait même la bêtise des bourgeois qui ne voient que l'apparence des phénomènes ne les touchant pas directement:

⁷E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 423.

⁸Ibidem, p. 312.

⁹Ibidem, p. 430.

[...] l'incendie devenait superbe. Des fusées d'éclat montaient dans de larges flammes bleues; des trous d'un rouge ardent se creusaient au fond de chaque fenêtre béante; tandis que la fumée roulait doucement, s'en allait en un gros nuage violâtre, pareille à la fumée des feux de Bengale, pendant les feux d'artifice [...]. Au loin, dans les clartés dansantes qui illuminaient brusquement des profondeurs de têtes moutonnantes, grossissait un brouhaha de foule, un bruit d'eau courante, tout un tapage noyé.¹⁰

Cet abêtissement des spectateurs va atteindre son apogée lorsque le nom de l'incendiaire sera connu: "La maison en flammes devenait beaucoup plus intéressante, depuis que la société connaissait la main qui avait mis le feu. Les yeux, clignant d'une terreur délicate, se fixaient sur le brasier, avec le rêve du drame qui avait dû se passer là."¹¹ Enfin, ça y est: l'esprit petit-bourgeois, la mentalité d'intrigues de basse classe, la sournoiserie se manifestent. Ainsi, la véritable nature d'une certaine couche de la société se dévoile à travers l'attitude qu'elle adopte vis-à-vis du feu. Auparavant, il nous avait permis de découvrir les limites de l'être humain, maintenant il nous montre un esprit de classe. Pourtant, l'incendiaire appartenait à cette classe, mais, victime des machinations de son milieu, il était retourné au rang de l'animal. Par conséquent, le romancier nous montre qu'un être social peut se transformer en bête lorsque,

¹⁰ E. Zola, La Conquête de Plassans, p. 434.

¹¹ Ibidem, p. 436.

de spectateur, il devient acteur. Au fond, c'est une leçon qu'il donne dans ce roman: derrière la façade, tous les êtres humains sont identiques. Comme cette philosophie se dévoile à travers un phénomène igné, nous pensons que le feu prend alors une autre dimension, celle du feu purificateur qui débarasse l'homme de ce qu'il semble être pour le laisser tel qu'il est: il nous fait voir la réalité, la vérité. Par là, nous rejoignons le but que s'était proposé Zola.

Une question se pose immédiatement au lecteur lorsqu'il "tombe" sur l'incendie dans La Joie de vivre: que vient faire cet événement dans le livre? Pourquoi est-il là? Effectivement, rien ne semblait nous préparer à une telle rencontre. Pourtant, si on examine l'état d'esprit de Lazare peu avant, on est en mesure de justifier cette présence du feu:

Les sujets lugubres l'obsédaient, il se frappa de l'article d'un astronome fantaisiste annonçant la venue d'une comète*, dont la queue devait balayer la terre comme un grain de sable: ne fallait-il pas y voir la catastrophe cosmique attendue, la cartouche colossale qui allait faire sauter le monde, ainsi qu'un vieux bateau pourri? Et ce souhait de mort, ces théories caressées de l'anéantissement, n'étaient que le débat désespéré de ses terreurs, le tapage vain de paroles sous lequel il cachait l'attente abominable de sa fin.¹²

Lazare paraît être rendu "au bout du rouleau". Alors que jusqu'à présent il attendait, apparemment, sa fin, main-

¹²E. Zola, La Joie de vivre, pp. 342-343.

*: trois comètes furent observées au XIXe siècle: 1811-1851-1881, la dernière trois ans avant la parution du roman.

tenant il attend la fin universelle, l'ekpyrosis qui doit anéantir un monde pourri; son pseudo-désir a atteint des proportions effrayantes. Par ailleurs, comme c'est un personnage trop veule pour se suicider, il va falloir que survienne un événement important pour mettre un terme, temporaire, à ses tourments. Ce sera l'incendie d'une ferme.

Un jour, lors d'une promenade, Pauline et Lazare virent de la fumée: "C'était un incendie, le soleil tombant d'aplomb empêchait d'apercevoir les flammes; [...]. Maintenant, le toit de chaume n'était plus qu'un brasier, les flammes montaient et remuaient d'un frisson rouge la grande clarté jaune du soleil."¹³ Voilà vraiment un feu gigantesque, un feu réussissant à colorer la clarté du soleil, vision "ekpyrosienne" qui va rendre l'attitude de Lazare encore plus exceptionnelle. Celui-ci, devant les cris d'une femme, se lance dans le feu pour sauver un enfant: "Une pluie de flammèches tombait, il dut se coller contre le bois de la porte, pour l'ouvrir, car des poignées de paille enflammées roulaient du toit, ainsi qu'un ruissellement d'eau par un orage; [...]."¹⁴ Nous atteignons le summum de l'incendie, l'apex de l'embrasement, car on a l'image de l'eau qui brûle, et "[...] si l'eau, ennemie du feu, brûle elle-même, où trouver refuge?"¹⁵ Et

¹³E. Zola, La Joie de vivre, pp. 352-353.

¹⁴Ibidem, p. 354.

¹⁵H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 481.

Lazare va se jeter dans ce brasier d'où seul un surhomme, un dieu pourrait sortir vivant. Ainsi, le personnage est quasiment divinisé, mythifié. Lorsqu'il sort, Lazare est presque indemne et il trempe ses mains dans l'eau:

Ce froid le faisait revenir à lui, et il éprouvait à son tour une grande surprise de son action. Eh quoi! il était entré au milieu de ces flammes? C'était comme un dédoublement de son être, il se re-voyait nettement dans la fumée, d'une agilité et d'une présence d'esprit incroyables, assistant à cela ainsi qu'à un prodige accompli par un étranger. Un reste d'exaltation intérieure le soulevait d'une joie subtile qu'il ne connaissait pas.¹⁶

Si nous résumons toute la scène, nous avons Lazare qui se jette volontairement dans le feu et qui en ressort, non seulement intact, mais aussi transformé, transfiguré et vis-à-vis de lui-même, et vis-à-vis de Pauline pour qui "[...] aujourd'hui il devenait un héros".¹⁷ C'est la légende du Phénix. Le parallèle ne s'arrête d'ailleurs pas au simple épisode du feu; en effet, la transformation ou renaissance de Lazare n'est que superficielle et il ne tardera pas à redevenir tel qu'il était auparavant: "Mais, demain, je retomberai dans mon tourment. Est-ce qu'on change!... Non, ça ne marchera pas mieux, ça marchera de plus en plus mal au contraire."¹⁸ De son côté, le phénix "Régulièrement, inexorablement [...] vieillit; tous les mille ans, le sacrifice

¹⁶E. Zola, La Joie de vivre, p. 355.

¹⁷Ibidem, p. 356.

¹⁸Ibidem, pp. 405-406.

redevient nécessaire. Il renaît jeune et radieux, et cet éclat fait oublier aux poètes qu'il n'y a là rien de nouveau; que l'histoire se répètera avec une désolante monotonie."¹⁹

Ainsi, à travers l'incendie de La Joie de vivre, nous retrouvons un des thèmes majeurs de l'oeuvre de Zola: la fatalité représentée par le mythe du Phénix qui appartient lui-même à L'Eternel Retour.

Avec Germinal, nous allons examiner un incendie un peu particulier, un incendie souterrain: le Tartaret, dont le nom est à lui seul révélateur.

Le Tartaret, à la lisière du bois, était une lande inculte, d'une stérilité volcanique, sous laquelle, depuis des siècles, brûlait une mine de houille incendiée. Cela se perdait dans la légende, des mineurs du pays racontaient une histoire: le feu du ciel tombant sur cette Sodome des entrailles de la terre, où les herscheuses se souillaient d'abominations; si bien qu'elles n'avaient pas même eu le temps de remonter, et qu'aujourd'hui encore, elles flambaient au fond de cet enfer. Les roches calcinées, rouge sombre, se couvraient d'une efflorescence d'alun, comme d'une lèpre. Du soufre poussait, en une fleur jaune, au bord des fissures. La nuit, les braves qui osaient risquer un oeil à ces trous, jureraient y voir des flammes, les âmes criminelles en train de grésiller dans la braise intérieure. Des lueurs errantes couraient au ras du sol, des vapeurs chaudes, empoisonnant l'ordure et la sale cuisine du diable, fumaient continuellement. Et, ainsi qu'un miracle d'éternel printemps, au milieu de cette lande maudite du Tartaret, la Côte-Verte se dressait avec ses gazons toujours verts, ses hêtres dont les feuilles se renouvelaient sans cesse, ses champs où mûrissaient jusqu'à trois récoltes. C'était une serre

¹⁹H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 477.

naturelle, chauffée par l'incendie des couches profondes.²⁰

Cet espace indique clairement le caractère "ordalique" de l'incendie qui est rehaussé par une imagerie chrétienne connue. Ce n'est pas tant cette signification du Tartaret qui nous intéresse que son rôle, sa place par rapport au roman, et cette fonction nous la situons dans un plan psychologique et sociologique, - sans toutefois tomber dans une analyse politique du livre.

A notre avis, ce terrain représente, en même temps, l'existence actuelle des mineurs et celle qu'ils désirent. Seulement, leur avenir idéal est d'abord précédé d'une vie dure, d'une vie difficile qui ne produit rien de bon pour eux, tout comme la Côte-Verte est entourée d'une terre inculte semée d'embûches. Voilà qui nous fait penser au thème du voyage vers la terre promise. A cette interprétation, nous lions un symbole maternel. En effet, si nous examinons, d'une part, la configuration géographique du Tartaret, nous pouvons y voir une certaine représentation de la mère. D'autre part, au centre, la chaleur est productrice, bénéfique; elle est le principe de vie; cette "maternalité" de l'espace rejoint l'origine du feu qui est matricielle dans certaines civilisations. A partir de cette prise de position, le Tartaret se relie à

²⁰E. Zola, Germinal, p. 290.

deux éléments du roman: Catherine et la grève. A Catherine, parce que, par rapport à elle-même et à Etienne, elle dresse de nombreux obstacles avant de s'accepter comme femme et comme mère possible. A la grève parce que l'ouverture vers un monde meilleur qu'elle propose ne pourra être atteint qu'après mille et une difficultés. Par ailleurs, Catherine et la grève ont un autre point en commun: tout comme les herscheuses qui flambent toujours dans l'incendie souterrain, elles se sont décidées trop tard; Catherine meurt avant d'avoir pu enfanter concrètement et la grève avorte. Mais la possibilité était là, et, à l'instar de la Côte-Verte qui pousse sur un passé négatif, "[...] la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre".²¹

S'il est un roman qui contient beaucoup de scènes d'incendies, c'est bien La Débâcle. Parmi tous ceux qui nous sont proposés, celui de Paris durant la Commune est le plus puissant, le plus significatif. Cet incendie est essentiellement relié à trois personnages: Maurice, Jean et Henriette.

Pour Maurice, le feu est, à l'origine, politique parce qu'associé à la Commune: "La Commune lui apparaissait comme

²¹E. Zola, Germinal, p. 502.

une vengeresse des hontes endurées, comme une libératrice apportant le fer qui ampute, le feu qui purifie."²² De politique, le feu devient rapidement un instrument quasi divin, purificateur car "Le monde, pour retrouver sa jeune perfection, doit passer par le creuset des épreuves; celles-ci peuvent être diverses, mais la Flamme les symbolise et les contient toutes."²³ C'est en quelque sorte, pour l'instant, le Phénix qui renaît jeune et beau de ses propres cendres. Mais Maurice continue et précise sa pensée:

Que Paris s'effondrât, qu'il brûlât comme un immense bûcher d'holocauste, plutôt que d'être rendu à ses vices et à ses misères, à cette vieille société gâtée d'abominable injustice! Et il faisait un autre grand rêve noir, la ville géante en cendre, plus rien que des tisons fumants sur les deux rives, la plaie guérie par le feu, une catastrophe sans nom, sans exemple, d'où sortirait un peuple nouveau.²⁴

Le désir du personnage est clair: ce que Maurice veut, c'est un peuple nouveau, un peuple qui n'aurait plus jamais les défauts de celui auquel il aurait succédé. Cela exclut le mythe du Phénix; à la place, nous pouvons parler de la transfiguration définitive, c'est-à-dire le bûcher d'Hercule. Déjà, nous savons que ce désir ne pourra se réaliser, car la transfiguration définitive ne peut se faire que par la Lumière; dans le roman, c'est la flamme qui agit. Ainsi, par l'intermédiaire du feu, nous découvrons que Maurice symbolise le

²²E. Zola, La Débâcle, p. 464.

²³H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 470.

²⁴E. Zola, La Débâcle, pp. 465-466.

Communard idéaliste, le pur Communard.

L'incendie, c'est aussi Jean: "Brûler les maisons, brûler les palais, parce qu'on n'était pas les plus forts, ah ça, non, par exemple!"²⁵ A travers cette réaction, nous percevons la mentalité paysanne²⁶, la mentalité conservatrice qui ne conçoit pas qu'on puisse détruire La Propriété.

Lorsque Jean blesse Maurice, le feu participe à la scène:

Maurice n'avait pas eu le temps de se retourner. Il jeta un cri, il releva la tête. Les incendies les éclairaient d'une aveuglante clarté. [...] Autour d'eux, les incendies flambaient plus haut, les fenêtres vomissaient de grandes flammes rouges, tandis qu'on entendait, à l'intérieur, l'écroulement embrasé des plafonds.²⁷

Afin que le geste prenne des proportions psychologiques exceptionnelles, le feu redouble d'ardeur et les inonde de lumière. L'incendie devient alors la lumière éclairant une réalité atroce, mais une réalité que les personnages n'étaient pas en mesure de contrôler parce qu'ils étaient les victimes des événements, c'est-à-dire les représentants d'une thèse très largement exploitée dans les Rougon-Macquart.

La vision de Paris brûlant nous est représentée par

²⁵E. Zola, La Débâcle, p. 473.

²⁶: c'est encore plus net lors de l'incendie de la Bordierie (La Terre, pp. 500-501).

²⁷E. Zola, La Débâcle, p. 473.

rapport à deux groupes: celui d'Henriette et de son cousin Gunther qui viennent d'arriver et celui de Jean traversant la ville avec Maurice pour essayer de le mettre à l'abri et de le soigner:

La lueur rouge qui incendiait le ciel, grandissait toujours. A l'est, le vol de petits nuages ensanglantés s'était perdu, il ne restait au zénith qu'un tas d'encre, où se reflétaient les flammes lointaines. Maintenant, toute la ligne de l'horizon était en feu; mais, par endroits, on distinguait des foyers plus intenses, des gerbes d'un pourpre vif, dont le jaillissement continu rayait les ténèbres, au milieu de grandes fumées volantes. Et l'on aurait dit que les incendies marchaient, que quelque forêt géante s'allumait là-bas, d'arbre en arbre, que la terre elle-même allait flamber, embrasée par le colossal bûcher de Paris.²⁸

En effet, des crues subites de flammes montaient sans cesse, débordaient le ciel, en ruissellement de fournaise. A chaque minute, le mur de feu élargissait sa ligne d'infini, une houle incandescente d'où s'exhalaient maintenant des fumées qui amassaient, au-dessus de la ville, une immense nuée de cuivre sombre; et un léger vent devait la pousser, elle s'en allait lentement à travers la nuit noire, barrant la voûte de son averse scélérate de cendre et de suie.²⁹

Vision "ekpyrosienne" s'il en fut, puisque nous avons jusqu'à l'image de la Mer-qui-brûle, symbole du summum de la catastrophe. De plus, cette description, nous permet de connaître la position de Zola par rapport à la Commune. Si nous examinons certains qualificatifs utilisés dans ces extraits, nous croyons qu'ils transmettent des valeurs négatives:

²⁸E. Zola, La Débâcle, p. 476.

²⁹Ibidem, pp. 477-478.

ensanglantés, nuées de cuivre, et surtout averse scélérate de cendre et de suie. Ainsi, Zola n'approuvait pas la Commune ou, plus exactement, il ne supportait pas la violence, la destruction, la mort qu'elle a entraînées avec elle. Dans l'espace igné du voyage de Jean et Maurice, nous retrouvons des indices de ce jugement: "En ce moment, les bâtiments intermédiaires jetaient, par leurs fenêtres crevées, des tourbillons de fumée rousse, que traversaient de longues flammèches bleues."³⁰ Le roux symbolise le feu impur, le feu de l'enfer; mais cela ne signifie pas pour autant que l'auteur aimait ce qui existait auparavant, car cette couleur est attribuable aussi bien à l'incendiaire qu'à ce qui brûle.

Ensuite c'était le palais du Conseil d'Etat, l'incendie immense, le plus énorme, le plus effroyable, le cube de pierre géant aux deux étages de portiques, vomissant des flammes. [...]. Il y avait surtout là un branle, une force du feu si terrible, que le colossal monument en était comme soulevé, tremblant et grondant sur ses fondations, ne gardant que la carcasse de ses murs épais, sous cette violence d'éruption qui projetait au ciel le zinc de ses toitures.³¹

Ce qui brûle, c'est le symbole du pouvoir, un pouvoir puissant et imposant comme le bâtiment; si ce n'est pas la fin du monde, c'est tout au moins celle d'un monde. Par la suite, l'incendie augmente d'intensité, au fur et à mesure que la vie quitte le corps de Maurice, jusqu'à ce qu'il

³⁰E. Zola, La Débâcle, p. 482.

³¹Ibidem, p. 482.

atteigne des dimensions cosmiques: "Et sur Paris immense, le reflet de braise avait encore grandi, la mer de flammes semblait gagner les lointains ténébreux de l'horizon, le ciel était comme la voûte d'un four géant, chauffé au rouge clair."³² Nous notons que cette description véhicule avec elle le symbole du sein maternel où se prépare la renaissance, à savoir le four. Effectivement, l'état de Maurice semble alors s'améliorer; mais cette renaissance ne se fera pas sans douleur, et le dernier jour de la semaine sanglante, alors que "[...] Thiers devait rester le légendaire assassin de Paris, [...]"³³ et que Mac-Mahon "[...] n'était plus que le vainqueur du Père-Lachaise".³⁴ Maurice meurt, et le roman s'achève sur une note "germinaliennne" d'espoir.

Ainsi, dans ce roman, le feu est avant tout un élément politique, que ce soit au niveau des personnages ou du romancier. Il manifeste tout autant un certain idéalisme social que le conservatisme, et, du côté de l'auteur, le rejet de la violence. Zola, lui conférant dans l'ensemble, des caractères mythiques, se laisse emporter et nous fait voir qu'il perçoit dans le feu la dimension transformatrice, régénératrice. Pour lui, le feu c'est, comme le dit si bien Gaston Bachelard, le Père du Changement.

³²E. Zola, La Débâcle, p. 496.

³³Ibidem, p. 498.

³⁴Ibidem, p. 498.

Nous terminerons l'étude des incendies en observant un feu qui, s'il n'est pas véritablement un incendie comparable à ceux que nous venons de voir, peut être quand même rangé dans cette catégorie: c'est la destruction des dossiers dans Le Docteur Pascal. Ce qui brûle, ce n'est ni une maison, ni un terrain, ni une ville, mais une famille, les Rougon-Macquart.

Après la mort de son fils, Félicité Rougon, grande prêtresse de la dynastie, veut plus que jamais supprimer tout ce qui pourrait détruire l'honneur, le mythe de la famille. L'oncle Macquart ayant "disparu en fumée", il ne reste que les dossiers patiemment élaborés, classés par le Dr Pascal. Une nuit, profitant de ce que Clotilde veille Pascal, elle pénètre dans le bureau, ouvre l'armoire, prend les papiers et y met le feu avec l'aide bienveillante de Martine, la servante: "[...], je dirai bien haut que c'est moi qui ai purifié la maison..."³⁵ Encore cette notion du feu purificateur; mais nous allons voir que, contrairement à ce qui se passe d'habitude au niveau de l'imagination dans un pareil cas, à savoir que "le Feu ne détruit que les impuretés"³⁶ ce qui restera ne sera pas nécessairement le symbole de la pureté.

³⁵E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 467.

³⁶H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, p. 470.

Pendant près de deux heures, la cheminée flamba. [...] . Grisées par la chaleur de ce feu de joie, essoufflées, en sueur, elles cédaient à une fièvre sauvage de destruction. Elles s'accroupissaient, se noircissaient les mains à repousser les débris mal consumés, si violentes dans leurs gestes, que des mèches de leurs cheveux gris pendaient sur leurs vêtements en désordre. C'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit. Et la grande clarté, qui, par instants, pâlisait la lampe, embrasait la vaste pièce, faisait danser au plafond leurs ombres démesurées. [...]. Elle venait enfin de tomber sur les dossiers. [...]. Et ce fut alors la folie de la dévastation, une rage qui l'emporta, les dossiers ramassés à pleines mains, lancés dans les flammes, emplissant la cheminée d'un ronflement d'incendie. [...]. Elle riait d'aise, hors d'elle, effrayante, lorsque des morceaux de suie enflammée tombèrent. Le ronflement devenait terrible, le feu était dans la cheminée, qu'on ne ramenait jamais. Cela parut encore l'exciter, tandis que la servante, perdant la tête, se mit à crier et à courir autour de la pièce.³⁷

Des questions se posent à la lecture de cet extrait: où sont les couleurs ignées, le rouge, le jaune, le blanc, le bleu, etc.? Où sont les flammes, flammèches, charbons ardents, brandons et autres tisons? Il n'y en a pas, ou si peu que cela passe inaperçu. Nous avons un incendie sans feu! Seulement deux éléments sont présents: la chaleur, symbolisant ici la colère, la passion dévastatrice, et la lumière créant des distorsions spatiales. Par contre, nous avons des incendiaires; l'une, Félicité, est une sorcière. Or, "La sorcière est

³⁷E. Zola, Le Docteur Pascal, pp. 467-468.

l'antithèse de l'image idéalisée de la femme"³⁸, et, à ce titre, Félicité s'oppose au personnage de Clotilde qui était apparue au Dr Pascal "[...] comme la beauté même de la femme, à son immortel printemps".³⁹ Ainsi, un des rôles du feu dans le roman est de nous situer la position de certains personnages par rapport à d'autres. L'autre, Martine, se transforme en animal au milieu de cette furie; la signification du feu rejoint celle que nous lui avons attribuée dans La Conquête de Plassans au sujet de Mouret. Par ailleurs, derrière toute l'imagerie chrétienne contenue dans ce texte, il ne faudrait surtout pas croire que Félicité est la maîtresse du feu. Bien au contraire, elle en est l'esclave, car elle est envoûtée, riant d'aise, "hors d'elle"; et lorsque le feu devenait terrible, cela paraissait l'exciter davantage. Voilà un signe de la faiblesse d'un personnage qu'on pourrait croire fort a priori; pour le romancier, elle est la représentante parfaite d'un moment de l'histoire de France, le Second Empire.

Clotilde, alertée par le vacarme "diabolique", pénètre dans la pièce et tente de sauver les papiers du maître: "Tout de suite, elle s'était précipitée vers la cheminée; et, malgré le ronflement terrible, malgré les morceaux de suie rouge qui tombaient, au risque de s'incendier les cheveux et de se

³⁸J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974, Vol. 4, p. 225.

³⁹E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 353.

brûler les mains, elle saisit à poignée les feuilles non consumées encore, elle les éteignit vaillamment, en les serrant contre elle."⁴⁰ Clotilde est celle qui brave le feu et s'oppose à Félicité. Malheureusement, sa tentative ne sert à rien et un indice nous permettait de le savoir: la comparaison de Félicité et de Martine avec des chevaux. Le cheval, lorsqu'il est lié au feu, est un animal dévastateur... et triomphateur.

A travers ces cinq romans, nous avons vu que le feu, lorsqu'il se présente sous la forme de l'incendie, symbolisait tout aussi bien le changement que la fatalité, qu'il pouvait être psychologique et politique, qu'il était un élément de la composition que ce soit au niveau de l'ensemble des Rougon-Macquart ou au niveau des personnages à l'intérieur d'un livre. Créant parfois des espaces mythiques, le feu ramène toujours le lecteur à la perception de la réalité chez le romancier.

CHAPITRE II

FORGES ET FORGERONS

Sans vouloir tomber dans une division manichéenne, nous allons séparer cette étude en deux: en premier lieu, nous examinerons le forgeron des Rougon-Macquart, à savoir Goujet; dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les deux Héphaïstos de la série, Saccard et Jeanlin.

Gervaise, sous prétexte d'aller voir Etienne, se dirige vers la forge où travaille Goujet: "La forge, comme morte, avait dans un coin une lueur pâlie d'étoile, qui reculait encore l'enfoncement des ténèbres. De larges ombres flottaient. Et il y avait par moments des masses noires passant devant le feu, bouchant cette dernière clarté, des hommes démesurément grandis dont on devinait les gros membres."¹ Notons qu'ici c'est un espace flou, vague, où les formes sont indistinctes. A cette observation, se joint l'imprécision

¹E. Zola, L'Assommoir, p. 185.

du trajet, parcouru par le profane, en l'occurrence Gervaise, pour atteindre son but. On dirait que Gervaise vient de pénétrer dans un autre monde, un monde en dehors du quartier où elle vit; en effet, la forge est entourée de palissades, elle n'est pas visible pour les passants, pour le commun des mortels.

Puis, Gervaise appelle M. Goujet et "Brusquement, tout s'éclaira. Sous le ronflement du soufflet, un jet de flamme blanche avait jailli."² Cet appel, sorte de signe de reconnaissance, a fait jaillir la lumière. Tout le reste de la forge est gris, terne, sale, sombre, délabré et le "jet de flamme blanche" est un centre qui nous prédispose à une apparition:

Et la flamme blanche montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre enclumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or.

Alors, Gervaise reconnut Goujet devant la forge, à sa belle barbe jaune.³

La clarté augmente d'intensité jusqu'à ce que, à l'apex de la luminosité, Goujet apparaisse. Il n'est donc pas comme les autres travailleurs de la forge qui restent dans les ténèbres: c'est le Forgeron, le maître. Nous arrivons à la

²E. Zola, L'Assommoir, p. 186.

³Ibidem, p. 186.

fameuse scène du duel entre Bec-Salé et Goujet, duel provoqué par la présence de Gervaise. Boit-sans-soif a terminé sa tentative, et Gueule-d'Or se lance:

Il recevait en plein la grande flamme de la forge, les cheveux courts, frisant sur son front bas, sa belle barbe jaune, aux anneaux tombants, s'allumaient, lui éclairaient toute la figure de leurs fils d'or, une vraie figure d'or sans mentir. Avec ça, un cou pareil à une colonne, blanc comme un cou d'enfant; une poitrine vaste, large à y coucher une femme en travers; des épaules et des bras sculptés qui paraissaient copiés sur ceux d'un géant, dans un musée. [...]; il faisait de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant comme un bon dieu.⁴

Vision démiurgique; comme le forgeron primordial, Goujet est quasiment l'assistant du Créateur et c'est aussi Hercule. Ici, le feu joue le rôle d'un transfigurateur; il transforme, il divinise le personnage. La divinisation "est attribuée par les poètes à la pure flamme d'amour, à l'ardeur qui naît de la contemplation de la Beauté".⁵ Et Goujet admire Gervaise, la contemple, la trouve belle. Toutefois, il faut se garder de conclure que tout ce passage est exclusivement empreint de pureté, de sentiments transcendants. Une dimension sexuelle évidente transpire à travers l'attitude de Gervaise:

Oui, c'était pour elle, ce tonnerre de Dédèle et Fifine sur l'enclume; c'était pour elle, tout ce fer écrasé; c'était pour elle, cette forge en branle, flambante d'un incendie, emplie d'un pétilllement

⁴E. Zola, L'Assommoir, pp. 191-192.

⁵H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 478, note 34.

d'étincelles vives. Ils lui forgeaient là un amour, ils se la disputaient, à qui forgerait le mieux. [...]. Les coups de marteau à la Gueule-d'Or surtout lui répondaient dans le coeur; ils y sonnaient, comme sur l'enclume, une musique claire, qui accompagnait les gros battements de son sang. Ça semble une bêtise, mais elle sentait que ça lui enfonçait quelque chose là, quelque chose de solide, un peu de fer du boulon. Au crépuscule, avant d'entrer, elle avait eu, le long des trottoirs humides, un désir vague, un besoin de manger un bon morceau; maintenant, elle se trouvait satisfaite, comme si les coups de marteau de la Gueule-d'Or l'avaient nourrie.⁶

L'enclume, élément important de cette scène, symbolise l'épouse du forgeron, ici Gervaise. Par ailleurs, cet objet représente le principe de la féminité d'où sortira l'oeuvre du forgeron; Goujet devient ainsi le principe masculin. Le marteau deviendrait donc un prolongement phallique et le boulon un objet spermatique. Par le fait même, nous ne partageons pas l'interprétation de Jean Borie qui voit un symbole phallique dans le mouvement des courroies en haut de la salle que Goujet fait visiter à Gervaise.⁷ Nous y voyons plutôt une manifestation du rôle initiatique du métier de forgeron: Gervaise n'est plus une profane, c'est une néophyte.

Le feu vient donc se joindre à la dimension sexuelle des objets. Gervaise retourne souvent à la forge et "Quand des étincelles piquaient ses mains tendres, elle ne les retirait

⁶E. Zola, L'Assommoir, p. 192.

⁷J. Borie, Zola et les mythes, Paris, Seuil, 1971, p. 108.

pas, elle jouissait au contraire de cette pluie de feu qui lui cinglait la peau. [...] Pendant un printemps, leurs amours emplirent ainsi la forge d'un grondement d'orage. Ce fut une idylle dans une besogne de géant, au milieu du flamboiement de la houille, [...]."⁸

On peut se demander pourquoi l'acte sexuel entre Gervaise et Goujet ne se concrétise jamais dans le roman et demeure toujours à un niveau purement symbolique. Nous avons dit précédemment que le forgeron trouvait la blanchisseuse très belle, qu'il la contemplait souvent. A cette contemplation s'ajoute un aspect charnel certain quand on le voit tordre ses draps, pleurer, remuer la nuit, seul, dans sa chambre. A ce moment-là, Gervaise ressemble à Aphrodite, belle femme qui éveille le désir. D'autre part, nous avons vu que Goujet, c'est Hercule. Donc Goujet-Hercule, fils de Zeus et d'Alcmène, est le demi-frère de Gervaise-Aphrodite, fille de Zeus et de Dioné; par conséquent, tout acte sexuel entre eux constituerait un inceste et Gervaise dit à Goujet à la fin du roman: "... Oh! ce n'est pas possible, je comprends..."⁹

Abordons maintenant l'étude d'un des deux Héphaïstos: Saccard.

⁸E. Zola, L'Assommoir, p. 215.

⁹Ibidem, p. 473.

La ville de Paris est pour lui un atelier, une forge gigantesque: "Dans la forge géante, les marteaux qui battaient l'or sur l'enclume lui donnaient des secousses de colère et d'impatience."¹⁰

Comme Héphaïstos, Saccard est un maître du feu:

Cette manie de fouiller les cendres, pendant qu'il causait d'affaires, était chez lui un calcul qui avait fini par devenir une habitude. Quand il arrivait à un chiffre, à une phrase difficile à prononcer, il produisait quelque éboulement qu'il réparait ensuite laborieusement, [...]. [...]. D'autres fois, il disparaissait presque dans la cheminée, pour aller chercher un morceau de braise égaré.¹¹

Il faisait, entre les deux bûches qui flambaient, une petite montagne de braise, ramassant délicatement, du bout des pincettes, les plus minces fragments de charbon, regardant d'un air satisfait s'élever cette butte, qu'il construisait avec un art infini.¹²

Saccard est un technicien du feu, "[...] il charge ses oeuvres d'un pouvoir magique, [...]"¹³; avec sa manie, il hypnotise ses interlocuteurs et "[...], on s'intéressait à ses savantes constructions de charbons ardents, on ne l'écoutait plus, [...]"¹⁴. Renée n'échappe pas à ce pouvoir et

¹⁰E. Zola, La Curée, p. 89.

¹¹Ibidem, p. 222.

¹²Ibidem, p. 233.

¹³J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974, Vol. 3, p. 15.

¹⁴E. Zola, La Curée, p. 222.

Saccard en profite pour la manier comme une marionnette. Toute la scène dans laquelle il lui fait signer un billet est un exemple parfait de cette dimension hypnotique du feu d'Héphaistos. Grâce à la puissance de son art, il abuse de son pouvoir créateur et il subjugué des dizaines de personnes dans La Curée et L'Argent. Le financier est comme son père spirituel, "la perfection technique de ses oeuvres lui suffit; leur valeur et leur utilisation morale le laissent indifférent".¹⁵

Les ressemblances entre Saccard et Héphaistos ne s'arrêtent pas là. Nous connaissons l'histoire d'Aphrodite, sa femme, qui le trompa avec son frère Arès; dans La Curée, Renée, très belle et très désirable, trompe Saccard avec son fils Maxime. Evidemment, Maxime n'est pas un dieu guerrier, mais la relation entre les deux situations est surprenante. Qui plus est, Héphaistos tourne Aphrodite et Arès en dérision; Saccard, en définitive, malgré une crise d'indignation très courte, se joue de sa femme et de son fils: "Elle restait une valeur dans le portefeuille de son mari; il la poussait aux toilettes d'une nuit, aux amants d'une saison; il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un métal précieux, pour dorer le fer de ses mains."¹⁶ Enfin,

¹⁵J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Vol. 3, p. 15.

¹⁶E. Zola, La Curée, p. 395.

dernier point commun entre le financier et le dieu, le physique: "Saccard, noirâtre, ricanant, avait une couleur de fer, un rire de tenaille, sur ses jambes grêles. [...]. Depuis dix ans, elle le voyait dans la forge, dans les éclats du métal rougi, la chair brûlée, haletant, tapant toujours, [...]"¹⁷

Jeanlin, lui aussi, ressemble physiquement à Héphaïstos: "Etienne voyait toujours, sous lui, la lumière s'enfoncer, tandis que l'ombre du petit, colossale et inquiétante, dansait, avec le déhanchement de ses jambes infirmes."¹⁸ Lui non plus ne se soucie guère de la portée morale de ses actes, mais ce qu'il entreprend, il le fait bien, que ce soit sa vie de rapines ou le meurtre de la sentinelle. Lui aussi tient des individus - Bébert et Lydie - sous sa coupe. Lui aussi vit dans un monde de feu souterrain, le Tartaret.

Jean Borie nous dit que ces forgerons sont des possédés, que "La "puissance" qu'ils auraient dû recevoir comme récompense dans le pacte diabolique, est un leurre. [...]. Ils sont floués, comme le diable l'est toujours; [...]"¹⁹ Nous ne pensons pas que ce soit tout à fait exact, car Saccard, même s'il essuie un violent échec, n'est pas totalement abattu, et, s'il doit quitter le pays, il se promet bien d'y revenir en dominateur. Jeanlin, quant à lui, passe sans sourciller à

¹⁷E. Zola, La Curée, p. 394.

¹⁸E. Zola, Germinal, p. 260.

¹⁹J. Borie, Zola et les mythes, p. 100.

travers toutes les épreuves qui ont détruit le peuple des mineurs, et, à la fin du roman, on le revoit, les yeux vifs, toujours aux aguets de quelque mauvais coup, de quelque individu qu'il pourrait réduire à sa merci...

CHAPITRE III

LE FEU CAPTIF

Par feu captif, nous entendons les poêles, fourneaux, cuisinières, foyers, etc..., tout ce qui sert à chauffer une maison, à procurer une sensation de bien-être à l'homme.

Dans La Curée, les feux de foyers sont toujours reliés au personnage de Renée. Le premier d'entre eux suit la consommation de l'inceste entre la femme et son beau-fils au Café Riche. Le lendemain, dans sa chambre, "[...] elle se pelotonna au coin du feu, s'enfouissant dans les dentelles de son peignoir".¹ Nous ne savons pas encore quel est le composant igné - chaleur, lumière - apprécié par Renée, mais nous voyons qu'il est protecteur. Un peu plus tard, après qu'elle eût cédé au chantage de son mari,

René sommeilla toute la journée devant le feu. Aux heures de crise, elle avait des langueurs de créole. Alors, toute sa turbulence devenait paresseuse,

¹E. Zola, La Curée, p. 220.

frileuse, endormie. Elle grelottait, il lui fallait des brasiers ardents, une chaleur suffocante qui lui mettait au front de petites gouttes de sueur, et qui l'assoupissait. Dans cet air brûlant, dans ce bain de flammes, elle ne souffrait presque plus; sa douleur devenait comme un songe léger, [...]. [...]. Ce fut ainsi qu'elle berça jusqu'au soir ses remords de la veille, dans la clarté rouge du foyer, en face d'un terrible feu qui faisait craquer les meubles autour d'elle, et lui ôtait, par instants, la conscience de son être. Elle put songer à Maxime, comme à une jouissance enflammée dont les rayons la brûlaient; elle eut un cauchemar d'étranges amours au milieu de bûchers, sur des lits chauffés à blanc.²

Il est clair que la chaleur est l'élément dominant de ce passage, mais dépourvue du symbole de fécondité. S'associant au feu-passion, elle devient le feu-luxure, car "[...] le Feu fécond du désir naïf peut se pervertir en Feu de luxure, stérile et destructeur"³, et cette perversion ne s'accomplit pas nécessairement par l'intermédiaire de gestes charnels; elle peut s'accomplir aussi par le rêve. Donc, la dimension protectrice du feu que nous avons perçue auparavant n'est pas du tout celle du feu maternel, mais celle du rêve dans lequel vit et s'épanouit le feu-luxure; notons, en outre, que le monde igné onirique de ce texte est prémonitoire du destin du personnage dans sa signification symbolique. Par ailleurs, remarquons que le personnage veut "s'incorporer" le feu parce que ce phénomène détruit toute notion morale de sa vie. Peu à peu, Renée va transposer ses rêves ignés dans la réalité

²E. Zola, La Curée, pp. 235-236.

³H. Tuzet, Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 472.

lorsqu'elle sera avec Maxime et que le remords aura totalement disparu: "Mais le grand régal de Renée était toujours de faire un feu terrible et de s'assoupir devant le brasier. [...]. Et, dans la lueur rouge du brasier, elle restait, comme nue, les dentelles et la peau rose, la chair baignée par la flamme à travers l'étoffe mince"⁴, jusqu'à ce que "L'inceste (mette) en elle une flamme qui luisait au fond de ses yeux et chauffait ses rires."⁵ Maintenant, le feu est en elle et va la détruire.

L'Assommoir est aussi un roman de la chaleur, mais d'une chaleur différente de celle de La Curée. Dans cette oeuvre, deux feux captifs retiennent notre attention: le poêle de fonte dans la boutique de Gervaise et celui de l'appartement de Goujet.

La blanchisserie de Gervaise est enfin terminée: "Mais son premier regard allait toujours à sa mécanique, un poêle de fonte, où dix fers pouvaient chauffer à la fois, rangés autour du foyer, sur des plaques obliques. Elle venait se mettre à genoux, regardait avec la continuelle peur que sa petite bête d'apprentie ne fit éclater la fonte, en fourrant trop de coke."⁶ Le poêle est le centre de l'espace; c'est

⁴E. Zola, La Curée, p. 272.

⁵Ibidem, p. 273.

⁶E. Zola, L'Assommoir, p. 150.

une sorte de dieu-chaleur devant lequel Gervaise est en adoration. Ce feu peut être bénéfique en tant que dispensateur de bien-être, mais aussi maléfique parce qu'il exerce une emprise très forte sur Gervaise et l'être soumis ne peut s'épanouir, quelle que soit l'origine de sa soumission. En effet, tout au long du livre, Gervaise recherche la chaleur, mais cette recherche est passive, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Elle ne va pas essayer de "s'incorporer" le feu, bien au contraire, c'est lui qui va l'assimiler, l'engloutir, l'avilir: "Et Gervaise se sentait toute lâche, à cause sans doute de la trop grande chaleur, [...]"⁷; nous voyons que la chaleur chez Gervaise n'est pas la même que chez Renée. Dans L'Assommoir, en raison du pouvoir qu'il a de transformer les êtres, le feu-chaleur représente une des thèses primordiales de ce roman: les hommes victimes des circonstances, "gâtés par le milieu".

Goujet, venant de mesurer la déchéance de l'ancienne blanchisseuse, ramène, chez lui, Gervaise qui se trouve face à face avec "Le poêle, couvert de poussière de coke, (qui) brûlait encore, [...]"⁸. Elle est vieille, laide, mais Goujet l'aime, - amour partagé cette fois-ci - malgré la laideur et la crasse dont la vie l'a recouverte, comme la poussière noire

⁷E. Zola, L'Assommoir, p. 208.

⁸Ibidem, p. 471.

recouvre le poêle. Son feu-amour n'est pas mort et l'apparente froideur de la femme ne l'a pas détruit. Le feu captif prend ainsi le symbole de l'amour caché, couvant au fond de l'être, mais toujours vivant.

Le symbole maternel du fourneau est bien illustré dans La Joie de vivre, soit par rapport à la servante, soit par rapport au fils de la maison.

Mme Chanteau est tombée malade. Rendue encore plus agressive par son état de santé, elle vitupère toute la journée contre Pauline. Exaspérée, Véronique, la servante, tente de montrer à Pauline la véritable nature de sa tante, mais la jeune fille n'arrive pas à y croire. Alors, "Il y eut un silence. La bonne éteignait la braise qui restait dans le fourneau."⁹ C'est clair; devant le doute de la jeune fille, Véronique supprime symboliquement la mère. Ainsi, Pauline, si elle refuse de s'ouvrir les yeux, au moins ne souffrira plus.

Lazare, quant à lui, sait que sa mère a une maladie de coeur et qu'elle est condamnée. Durant cette période, il va souvent à la cuisine "[...] se rasseoir près du fourneau, sur la chaise de paille qu'il adoptait, [...]"¹⁰ Une chaleur maternelle est en train de disparaître et il a besoin d'en

⁹E. Zola, La Joie de vivre, p. 205.

¹⁰Ibidem, p. 213.

trouver une autre. Maintenant que l'agonie de Mme Chanteau a commencé, Lazare devient de plus en plus nerveux et vagabonde toute la journée dans la campagne. Lorsqu'il rentre le soir, il va à la cuisine: "Malgré la nuit tombée, il n'y avait pas de lumière dans la cuisine. La pièce était vide et sombre, rougie au plafond par le reflet d'un fourneau de braise."¹¹ Plus la vie et la chaleur quittent le corps de la mère, plus le feu du fourneau devient puissant. Lorsque Mme Chanteau meurt, Pauline descend prévenir Lazare "[...] dont la silhouette sombre se détachait sur le reflet rouge du fourneau."¹² Le transfert est complet; la mère réelle ayant disparu, le personnage se réfugie dans la chaleur maternelle de l'objet. Le fourneau, comme Mme Chanteau, est un espace sécurisant pour Lazare.

Avec Germinal, les feux captifs prennent surtout une dimension politique et sociologique. A ce niveau, nous avons essentiellement trois feux: le feu dans les maisons du coron, le feu des bourgeois et le feu du matin à la mine.

Le feu des mineurs, nous le rencontrons d'abord chez les Maheu: "En bas, Catherine s'était d'abord occupée du feu, la cheminée de fonte, à grille centrale, flanquée de deux foyers, et où brûlait constamment un feu de houille."¹³ Zola ne nous

¹¹E. Zola, La Joie de vivre, p. 233.

¹²Ibidem, p. 236.

¹³E. Zola, Germinal, p. 24.

dit pas que c'est un beau grand feu ou au contraire un feu réduit. Nous apprenons plus tard que la houille donnée par la compagnie est de mauvaise qualité et qu'elle brûle mal. Quoi qu'il en soit, nous savons déjà que ce feu est l'élément central de chaque maison du coron, qu'il faut s'en occuper sans cesse afin qu'il ne s'éteigne pas: cela nous fait penser aux soins que les hordes primitives pouvaient apporter au feu. Ce feu va être, tout au long du roman, le signe de la situation matérielle des mineurs: c'est un baromètre social. Ainsi, chez les Maheu, en plein coeur de la grève, alors que tout manque, "[...], la soirée fut affreuse. Tous se taisaient, assis devant le feu mourant, où fumait la dernière patée d'escaillage".¹⁴ C'est aussi un feu manichéen qui permet de différencier les bons et les mauvais mineurs, les vrais camarades et les autres. Un soir, toujours durant la grève, la Maheude va chez la Pierronne pour lui demander quelque chose à manger. Quand elle entre, elle aperçoit de la nourriture, du vin, du feu, et elle "[...] restait debout, sans se décider à partir. Ce grand feu la pénétrait d'un bien-être douloureux, [...]"¹⁵ Certes, la douleur provoquée par le feu est due au fait que la Maheude a, pour ainsi dire, perdu l'habitude de la chaleur, mais elle lui permet aussi de

¹⁴E. Zola, Germinal, p. 248.

¹⁵Ibidem, p. 252.

comprendre que les Pierron sont des traîtres, des vendus. Un peu plus tard, les Maheu et les Levaque regardent la Pierronne se faire "bourrer jusqu'à la gorge"; le fait en soi ne les dérangeait pas, "Mais, nom de Dieu! est-ce que ce n'était pas cochon, de se payer ça devant un si grand feu, [...]!"¹⁶ Le feu des mineurs c'est, en outre, le symbole de la vie en commun, - on se lave autour de lui -, et le symbole de l'union du couple alors que Maheu "prend son dessert" avec sa femme devant lui.

Le feu des bourgeois représente et la situation matérielle des personnages et leur attitude face à la grève et aux conditions d'existence des mineurs.

Lorsque les grévistes vont parlementer chez Hennebeau, ils sont incommodés par le feu, "Mais ce qui les suffoquait surtout, c'était la chaleur, une chaleur égale de calorifère, dont l'enveloppement les surprenait, [...]."¹⁷ Chez le directeur comme chez les Grégoire, la chaleur est répandue uniformément, toujours égale, comme la vie qu'ils mènent; chez eux, il n'y a pas de haut et de bas. Cette uniformité représente aussi leur incompréhension et, au fond, leur indifférence face à la révolte des mineurs. Ainsi, nous croyons que le feu des bourgeois produit une chaleur "secondaire", c'est-à-

¹⁶E. Zola, Germinal, p. 37.

¹⁷Ibidem, p. 208.

dire une chaleur tempérée et tamisée. Nous établissons une relation entre ce type de chaleur et la mentalité de la bourgeoisie, classe ayant presque toujours une connaissance indirecte de la réalité sociale. En outre, nous opposons la chaleur "secondaire" à la chaleur "primaire", c'est-à-dire au feu à l'état brut. Par analogie avec la relation "chaleur secondaire-bourgeoisie", le feu brut devient prolétarien et symbolise la connaissance directe des problèmes sociaux chez les ouvriers.

Le feu du matin à la mine, c'est le poêle sans porte de la baraque où les ouvriers vont chercher un peu de chaleur pour l'emmener au fond. Mais ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant le feu lui-même que la façon dont les mineurs se réchauffent: "Et ce furent des grognements de joie, tous les dos se rôtissaient à distance, fumaient comme des soupes. Quand les reins brûlaient, on se cuisait le ventre."¹⁸ Nous remarquons que, quelle que soit la violence du feu et quelle que soit la manière dont ils s'y prennent pour se chauffer, les mineurs n'ont qu'une moitié du corps chaude et lorsque vient le temps de donner un bon coup de chaleur à l'autre moitié, la première se refroidit. Nous y voyons deux symboles: d'abord, l'attitude de la compagnie vis-à-vis de ses employés, comme, par exemple, la fameuse affiche jaune qui annonçait la séparation des paiements du boisage et de l'extraction: sous une apparence de justice, on prenait d'un côté ce

¹⁸E. Zola, Germinal, p. 64.

qu'on donnait de l'autre. Ensuite, le présent et l'avenir des mineurs: alors que le présent était sombre, triste, l'avenir qu'Etienne faisait miroiter devant eux, "[...] était, brusquement, l'horizon fermé qui éclatait, une trouée de lumière s'ouvrait dans la vie sombre de ces pauvres gens".¹⁹ Mais il leur fallait détourner les yeux de la flamme et "Il leur semblait qu'ils venaient d'être riches, et qu'ils retombaient d'un coup dans leur crotte."²⁰

Les feux captifs de La Bête humaine sont avant tout des feux-passions, tout comme, nous l'avons vu, le soleil. Nous en avons retenu un: le poêle chez la mère Victoire et nous l'avons examiné dans deux cas: avec Roubaud et Séverine d'une part, avec Jacques et Séverine d'autre part.

En ce qui concerne le premier couple, c'est la chaleur qui prépare la scène de jalousie de Roubaud et l'excitation sensuelle de Séverine: "[...], la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante".²¹ La chaleur, c'est l'état d'esprit de Roubaud; la jalousie commence à l'envahir, elle s'étend, bientôt il va étouffer de colère. Quant à Séverine, elle se refuse à son mari, sans savoir pourquoi, et pourtant "Cette

¹⁹E. Zola, Germinal, pp. 163-164.

²⁰Ibidem, p. 165.

²¹E. Zola, La Bête humaine, p. 5.

pièce trop chauffée, cette table où traînait la débandade du couvert, l'imprévu du voyage qui tournait en partie fine, tout lui allumait le sang, la soulevait d'un frisson."²²

Pour Jacques et Séverine, ce n'est plus tant la chaleur que la lumière du poêle qui entre en jeu. Alors qu'ils sont sur le point de s'appartenir une première fois, "Le poêle rougissait derrière leur dos, ils en sentaient l'ardent frisson."²³ Peu après, la bougie s'étant éteinte, "La chambre était noire, on distinguait à peine les carrés pâles des deux fenêtres; et il n'y avait, au plafond, qu'un rayon du poêle, une tache ronde et sanglante."²⁴ C'est le début du psychospace dans lequel Séverine va avouer à Jacques sa participation au meurtre de Grandmorin:

Mais, à tenir ainsi Jacques, bientôt Séverine brûla de nouveau. Et, avec le désir, se réveilla en elle le besoin de l'aveu. Depuis de si longues semaines, il la tourmentait! La tache ronde, au plafond, s'élargissait, semblait s'étendre comme une mare de sang. [...]. Jacques, qui, lui non plus, ne quittait pas du regard la tache saignante, entendait bien ce qu'elle allait dire. [...]. Le poêle ne ronflait pas, le feu achevait de se consumer en braise, avivant encore la tache rouge du plafond arrondie là-haut comme un oeil d'épouvante.²⁵

Séverine avoue et "Ils se possédèrent, retrouvant l'amour

²²E. Zola, La Bête humaine, p. 22.

²³Ibidem, p. 255.

²⁴Ibidem, p. 257.

²⁵Ibidem, pp. 258-260.

au fond de la mort, dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut. Leur souffle rauque, seul, s'entendit. Au plafond, le reflet saignant avait disparu; et, le poêle éteint, la chambre commençait à se glacer, [...]."²⁶ Le cercle rouge formé par un rayon du poêle possède, ici, plusieurs significations. D'abord sa couleur qui est celle du sang (meurtre); ensuite il mesure le temps de la scène rejoignant ainsi le symbole de la roue qui tourne. Le cercle représente aussi la parole au sens littéral et l'aveu de Séverine sont les seuls mots que Jacques désirait entendre. C'est, en outre, la fusion du commencement et de la fin, et pour Jacques l'amour et la mort sont indissociables: la possession totale de Séverine ne lui est possible que de cette façon-là. Somme toute, les symboles de la lumière émise par le feu captif recouvrent les grandes significations du cercle: Jacques a l'impression de tenir l'univers dans ses bras.

Avant de quitter ce roman, signalons le feu de la Lison. Pecqueux le nourrit, "Et, pendant que la porte du foyer restait ouverte, un reflet de fournaise, en arrière sur le train, comme une queue flamboyante de comète, avait incendié la neige, [...]."²⁷ La comète est le symbole d'une catastrophe

²⁶E. Zola, La Bête humaine, pp. 271-272.

²⁷Ibidem, p. 218.

individuelle ou collective; effectivement, le train sera bloqué par la neige, puis, plus tard, ce sera le terrible accident dans lequel Jacques sera blessé et enfin c'est sur cette voie que le mécanicien et le chauffeur mourront. Nous avons donc affaire à un feu captif destructeur.

Pervers, maternel, social, psychologique, philosophique, tels sont les principaux attributs des feux captifs que nous venons d'étudier. Si nous regardons bien, nous voyons qu'ils englobent, grosso modo, toutes les dimensions des Rougon-Macquart et nous aurions tout aussi bien pu les examiner à travers Nana, L'Argent, Pot-Bouille, etc... Leur richesse de sens est remarquable chez un auteur qu'on qualifie souvent de monotone et de "bûcheron des lettres"...

CHAPITRE IV

L'EAU DE FEU

Par ce titre, nous entendons, bien sûr, l'alcool, car "L'eau-de-vie c'est l'eau de feu. C'est une eau qui brûle la langue et qui s'enflamme à la moindre étincelle. [...]. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle. Elle est la communion de la vie et du feu."¹ Beaucoup de romans de la série des Rougon-Macquart contiennent cet élément igné; nous en retiendrons trois: L'Assommoir, Germinal et Le Docteur Pascal.

Avec L'Assommoir, le titre du roman est aussi le nom du café du père Colombe, - nom très ironique en l'occurrence -, dans lequel se trouve "L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteint de ses cuivres, (qui) continuait, laissait couler sa sueur d'alcool pareil à une source lente et entêtée, qui, à la longue devait envahir

¹G. Bachelard, La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.

la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris."² Cet alambic est plus fort que les hommes, il envahit et détruit; c'est un dieu maléfique, une sorte de Moloch. Dans l'univers de l'écrivain, il représente la fatalité. De tous les personnages envoûtés par l'alambic, seule Gervaise nous permet de voir comment l'individu tombe sous son emprise:

Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une étoile rouge; [...]. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. [...], elle aurait voulu mettre son nez là-dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie, quand même sa langue brûlée aurait dû en peler du coup comme une orange.³

Nous remarquons qu'ici l'alambic est féminisé; c'est la femme depositaire du feu matriciel. A ce stade du roman, Gervaise est pratiquement au plus bas de sa déchéance; elle n'est pas encore saouïe, certains regrets l'assaillent et elle tentera de se prostituer peu de temps après. En outre, nous savons qu'elle est vieille, laide et même repoussante; elle n'a absolument plus aucun pouvoir sur Lantier ni sur Coupeau: c'est la femme déchue. L'alambic, "elle", règne sur les hommes, les tient à sa merci, se joue d'eux. A ce moment là, nous croyons que l'attitude de la blanchisseuse révèle

²E. Zola, L'Assommoir, p. 50.

³Ibidem, pp. 389-391.

son désir de voler le pouvoir de l'autre pour trôner à nouveau sur la rue de la Goutte d'Or. Mais sa rivale, extérieurement, est comme elle; sa puissance est intérieure et celle-ci, Gervaise ne pourra jamais l'avoir; même si elle en avale, (sa tentative de "raccolage" échoue), elle ne pourra que "s'abîmer" en elle sans réussir à l'intérioriser.

A côté de Gervaise, les ivrognes ne manquent pas dans le livre. Les plus représentatifs sont Bec-Salé, Coupeau et le père Bijard. Bec-Salé "[...] avait besoin d'eau-de-vie dans les veines, au lieu de sang; la goutte de tout à l'heure lui chauffait la carcasse comme une chaudière, il se sentait une sacrée force de machine à vapeur"⁴; il fait partie de l'alambic, il est alambic et ne meurt pas. L'image de la chaudière, nous la retrouvons dans une des crises de delirium tremens de Coupeau:

Alors, en se dépêchant, il crut qu'il avait une machine à vapeur dans le ventre; la bouche grande ouverte, il soufflait de la fumée, une fumée épaisse qui envahissait la cellule et qui sortait par la fenêtre; et, penché, soufflant toujours, il regardait dehors le ruban de fumée se dérouler, monter dans le ciel, où il cachait le soleil.⁵

Même si "[...], la psychiatrie a reconnu la fréquence des rêves du feu dans les délires alcooliques [...]"⁶, il

⁴E. Zola, L'Assommoir, p. 190.

⁵Ibidem, p. 489.

⁶G. Bachelard, La Psychanalyse du feu, p. 144.

n'en demeure pas moins que Zola a concrétisé un univers onirique en se mettant "à l'intérieur du cerveau" du personnage comme le feu est à l'intérieur de son corps et la présence du romancier se révèle par la description dans laquelle se manifeste le feu de Coupeau. Le dernier alcoolique du roman, et non le moindre, c'est le père Bijard, meurtrier de Lalie, sa fille. C'est un individu qui "[...] aurait pris feu comme une torche, si l'on avait approché une allumette de sa bouche"⁷, tandis que "[...], dans ses yeux pâles, l'alcool flambait, allumait une flamme de meurtre"⁸. Par ce dernier trait, il nous rappelle Etienne dans Germinal, alors que, après quelques verres de genièvre, "Ses poings se fermaient, ses yeux s'allumaient d'une fureur homicide, l'ivresse se tournait chez lui en un besoin de tuer."⁹

La devise de l'oncle Macquart aurait pu être: "qui boit de l'alcool peut brûler comme l'alcool"¹⁰; elle pourrait aussi s'appliquer à Jésus-Christ qui, imbibé d'alcool, lâchait des gaz qui "[...] (brûlaient) jaune, d'une belle flamme jaune, couleur d'or, [...]"¹¹

⁷E. Zola, L'Assommoir, p. 217.

⁸Ibidem; p. 218.

⁹E. Zola, Germinal, p. 323.

¹⁰G. Bachelard, La Psychanalyse du feu, p. 152.

¹¹E. Zola, La Terre, p. 321.

Félicité, au retour d'une de ses visites aux Tulettes, s'est arrêtée chez l'oncle Macquart:

Et elle venait de remarquer qu'il avait dû s'endormir en fumant, car sa pipe, une courte pipe noire, était tombée sur ses genoux. Puis, elle resta immobile de stupeur: le tabac enflammé s'était répandu, le drap du pantalon avait pris feu; et, par le trou de l'étoffe, large déjà comme une pièce de cent sous, on voyait la cuisse nue, une cuisse rouge, d'où sortait une petite flamme bleue. [...], elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante, telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé. Elle n'était encore guère plus haute qu'une flamme de veilleuse, d'une douceur muette, si instable, que le moindre frisson de l'air la déplaçait. Mais elle grandissait, s'élargissait rapidement, et la peau se fendait, et la graisse commençait à fondre. [...]. Maintenant, la graisse suintait par les gerçures de la peau, activant la flamme qui gagnait le ventre. Et Félicité comprit que l'oncle s'allumait là, comme une éponge, imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. Il flamberait sans doute tout à l'heure, des pieds à la tête.¹²

L'oncle Macquart, présent depuis La Fortune des Rougon, est le symbole, le Père de tous les alcooliques des Rougon-Macquart; c'est le pendant "bacchusien" de tante Dide. Dans Le Docteur Pascal, il est origine et fin de l'eau de feu, le tout, le cercle qui se retrouve en son centre. Lui seul pouvait s'autodétruire.

Le lendemain, Pascal et Clotilde s'arrêtent chez lui en revenant de l'asile: "Tout l'oncle était là, dans cette poignée de cendre fine, et il était aussi dans la nuée rousse

¹²E. Zola, Le Docteur Pascal, pp. 293-294.

qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le doigt."¹³ Ce qui reste de l'oncle ne représente presque rien, juste une poignée de cendre. Une grande partie s'est transformée en une fumée rousse¹⁴, ce qui symbolise l'aspect négatif du personnage. Pascal trouve cette mort formidable: "Mais c'est une mort admirable! disparaître, ne rien laisser de soi, un petit tas de cendre et une pipe, à côté!"¹⁵ Gaston Bachelard voit dans ce cri la manifestation du complexe d'Empédocle chez Zola-Pascal; nous préférons parler du mythe du Phalène, parce qu'il n'y a pas de désir de renaissance.

A travers ces trois romans, nous avons vu que, pour Zola, l'alcool ne comportait que des valeurs négatives. Cependant, ce n'est pas l'eau de feu par elle-même qui est maléfique, mais l'attitude de l'être humain qui en abuse. D'autres livres, comme L'Oeuvre par exemple, nous présentent des repas largement arrosés (les veillées chez Sandoz) qui n'ont rien de mauvais, au contraire.

L'univers igné des vingt volumes ne s'arrête pourtant pas là. Comment ne pas songer à la multitude des feux métaphoriques qui parsèment cette oeuvre. Ainsi les regards

¹³E. Zola, Le Docteur Pascal, pp. 298-299.

¹⁴H. Tuzet, "La fumée évoque l'impureté qui s'élimine", in Le Cosmos et l'imagination, Paris, José Corti, 1965, p. 471.

¹⁵E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 301.

flamboyants, flambants, enflammés, éteints, les yeux où passent la flamme de l'envie, la lueur du désir, l'éclair roux de la mort, la flamme morte du calcul, etc... Et cette quantité phénoménale de brandons, tisons, braises, éclats, étincelles, souffles brûlants, gestes ardents, paroles enflammées, sans oublier le feu végétal de la serre dans La Curée et du Paradou dans La Faute de l'abbé Mouret, et ces flambées de justice, ces explosions de haine, ... Bref, l'univers des Rougon-Macquart est un univers de feu, de lumière, univers qui continuera, car l'enfant de Clotilde a des "[...] yeux limpides, qui s'ouvr(ent) ravis, désireux de lumière".¹⁶

¹⁶E. Zola, Le Docteur Pascal, p. 500.

CONCLUSION

Que ce soit au niveau cosmique ou humain, le feu est omniprésent dans les Rougon-Macquart.

Ainsi, l'orage représente l'univers intellectuel de l'être et les relations entre les personnages. Par ailleurs, il peut préciser le rôle joué par l'espace matériel dans l'intrigue. D'autre part, dans le dernier roman de la série, il synthétise tous les autres orages, se rapprochant donc de la place de Le Docteur Pascal par rapport à l'ensemble des vingt volumes. Enfin, rappelons qu'il traîne avec lui une atmosphère affective de nature positive ou négative.

Le soleil, quant à lui, est riche de significations. Eclairant des objets, il symbolise l'écoulement du temps et suggère une ambiance sereine ou provocatrice. Relié à certains personnages, il prend une valeur sexuelle ou sentimentale. Rattaché à la vie et à la mort, il engendre la gaieté, le chagrin, l'équilibre, la folie, c'est-à-dire les différentes facettes du caractère. A ces soleils, nous avons rajouté des soleils symboliques comme le soleil noir de l'abbé Faujas et de Jacques.

Les feux lunaires, s'ils ne brillent pas par leur abondance,

n'en dominant pas moins les textes où ils sont présents et se rapportent presque exclusivement à trois domaines: l'amour, la politique et la mort.

Miette, Silvère, Angélique, - même Etienne et Catherine -, sont touchés par un amour essentiellement sentimental, car la présence d'un élément charnel entraîne la disparition de la lune. Symbole maternel, cette dernière représente encore un sentiment, le désir de la fécondité, de la maternité, n'étant qu'un désir spirituel.

Un idéal un peu naïf, un peu puéril, telle est la caractéristique du symbolisme lunaire au niveau politique. Par cette candeur, les insurgés de La Fortune des Rougon et les grévistes de Germinal ressemblent aux amoureux de l'aire Saint-Mittre et aux amants de la mine.

Associée à la mort, la lune symbolise le destin et la fatalité, rejoignant ainsi un aspect de la philosophie de Zola dans ses romans.

En ce qui concerne les étoiles, le romancier a attendu, consciemment ou non, le dernier volume des Rougon-Macquart pour les insérer dans les descriptions. Après avoir noté les étroites relations de ces feux cosmiques avec le conflit de personnalité entre Pascal et Clotilde, nous avons pensé que cette unique présence était dûe au fait que Le Docteur Pascal

est le roman dans lequel Zola s'est impliqué le plus directement. En effet, le médecin oppose son matérialisme au mysticisme de sa nièce symbolisé en grande partie par les étoiles.

Acteur, décor, éléments politiques, sociaux, psychologiques, ce sont les feux humains. Parfois mythiques comme l'Héphaistos des forgerons, ou objet de fixation comme la cuisinière de La Joie de vivre, ces feux sont d'une richesse symbolique remarquable. Nous en avons terminé l'étude avec l'oncle Macquart dont la disparition inconsciente est le cercle antithétique au dernier sursaut de "lucidité" de tante Dide.

Quoi qu'il en soit, nous avons pénétré plus avant dans les romans de Zola. Parce que "[...] les lieux [...] sont investis d'une fonction symbolique [...]"¹, nous en avons découvert les significations au niveau des feux qui, d'une part, "[...] dominant ou résument le destin des personnages, [...]"², et, d'autre part, représentent le caractère des individus et les relations que ceux-ci entretiennent.

Sans nier la valeur des études sociologiques et en leur rendant hommage pour la contribution qu'elles ont apportée

¹M. Euvrard, Zola, Paris, Ed. Universitaires, 1967, p. 111.

²Ibidem, p. 111.

à la connaissance de Zola, nous pensons qu'il est temps, désormais, d'approcher les oeuvres de ce romancier avec des yeux différents. Nous estimons avoir participé à ce nouveau regard, et si Zola voulait lever le voile sur la réalité, nous avons entrouvert la porte de l'univers romanesque qui se cache derrière le réel apparent des Rougon-Macquart. Etre social plongé totalement dans les problèmes de son époque, Zola possède une puissance symbolique à laquelle nous croyons parce que "Ce réaliste sincère était un ardent idéaliste".³

³A. France, Discours sur la tombe de Zola, Pages libres, 18 octobre 1902, cité par Marc Bernard in Zola par lui-même, Paris, Seuil, 1966, p. 179.